

HISTORIA DE LAS LITERATURAS EN EL PERÚ

Raquel Chang-Rodríguez y Marcel Velázquez Castro, Directores generales

VOLUMEN 4

POESÍA PERUANA: ENTRE LA FUNDACIÓN DE SU MODERNIDAD Y FINALES DEL SIGLO XX

Giovanna Pollarolo y Luis Fernando Chueca

Coordinadores

Historia de las literaturas en el Perú

Volumen 4

Poesía peruana: entre la fundación de su modernidad y finales del siglo xx

Historia de las literaturas en el Perú

Raquel Chang-Rodríguez y Marcel Velázquez Castro
Directores generales

Volumen 4
Poesía peruana: entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX

Giovanna Pollarolo y Luis Fernando Chueca
Coordinadores







BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ
Centro Bibliográfico Nacional

869.5009 Poesía peruana : entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX / Giovanna Pollarolo
H y Luis Fernando Chueca, coordinadores.-- 1a ed.-- Lima : Pontificia Universidad Católica del Perú,
4 Fondo Editorial : Casa de la Literatura Peruana : Ministerio de Educación del Perú, 2019 (Lima : Aleph Impresiones).

521 p. : il., facsíms., retrs. ; 24 cm.-- (Historia de las literaturas en el Perú / Raquel Chang-Rodríguez y Marcel Velázquez Castro, directores generales ; 4)

Incluye bibliografías.
D.L. 2019-04755
ISBN 978-612-317-468-2

1. Literatura peruana - Historia y crítica 2. Poesía peruana - Historia y crítica - Siglo XX 3. Poetas peruanos - Siglo XX - Crítica e interpretación I. Pollarolo Giglio, Giovanna, 1952-, coordinadora II. Chueca, Luis Fernando, 1965-, coordinador III. Chang-Rodríguez, Raquel, 1943-, directora IV. Velázquez Castro, Marcel, 1969-, director V. Pontificia Universidad Católica del Perú VI. Casa de la Literatura Peruana VII. Perú. Ministerio de Educación VIII. Título IX. Serie

BNP: 2019-047

Historia de las literaturas en el Perú
Raquel Chang-Rodríguez y Marcel Velázquez Castro, directores generales

Giovanna Pollarolo y Luis Fernando Chueca, coordinadores

Volumen 4. Poesía peruana: entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX.

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú
feditor@pucp.edu.pe - www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

Jirón Áncash 207, Lima 1, Perú
Centro Histórico de Lima. Antigua Estación de Desamparados
casaliteratura@gmail.com - www.casadelaliteratura.gob.pe

Calle Del Comercio 193, Lima 41, Perú
webmaster@minedu.gob.pe - www.minedu.gob.pe

Diseño, diagramación, corrección de estilo y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Imagen de portada: Manto Paracas, Horizonte Temprano (900 a.c.-200 a.c.)
Cortesía del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú

Primera edición: abril de 2019

ISBN (obra completa): 978-612-317-245-9
ISBN (volumen 4): 978-612-317-468-2
Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú Nº 2019-04755

Impreso en Aleph Impresiones S.R.L
Jr. Risso 580, Lince. Lima - Perú

Las opiniones vertidas en estos ensayos son responsabilidad de los autores.

Índice

Presentación

En el siglo XXI, la literatura peruana obtuvo el máximo reconocimiento internacional con el Premio Nobel de Literatura otorgado a Mario Vargas Llosa en 2010. Creemos que esta valoración no llega solamente a la obra extraordinaria de este autor, sino que hace visible la trayectoria de una serie de tradiciones literarias que convergen en el Perú. Felipe Guaman Poma de Ayala, Garcilaso de la Vega, Ricardo Palma, Clorinda Matto, César Vallejo, Martín Adán, José María Arguedas, Emilio Adolfo Westphalen, Jorge Eduardo Eielson, Blanca Varela, son algunos de los nombres más destacados, pero no los únicos. A ellos es preciso sumar la reflexión política, artística e histórica de otros autores, otros creadores acaso con menor reconocimiento, pero no menor responsabilidad en lo que actualmente reconocemos como una de las literaturas más importantes en español. Es con esta visión que la Casa de la Literatura acoge y promueve el proyecto editorial e investigativo del cual surge la colección *Historia de las literaturas en el Perú*, cuya dirección general ha estado a cargo de dos prestigiosos académicos: Raquel Chang-Rodríguez y Marcel Velázquez Castro.

Algunos estudiosos de la literatura como Luis Alberto Sánchez, Augusto Tamayo Vargas, Alberto Tauro del Pino y Wáshington Delgado, entre otros, emprendieron en el siglo XX ambiciosas historias completas de la literatura peruana. Fueron esfuerzos personales, que nos presentaron visiones individuales de la literatura sujetas a la situación de los estudios literarios de sus épocas. *Historia de las literaturas en el Perú* recoge estas experiencias fundacionales, y se propone actualizar los estudios literarios peruanos a través de una perspectiva contemporánea de la investigación en las humanidades: la multiplicidad de enfoques críticos desde los cuales se reflexiona en torno a la literatura.

La colección consta de seis tomos, estructurados cronológicamente, cada uno diseñado por una dupla de investigadores especializados en el periodo. Asimismo, los tomos han sido desarrollados con la participación de ensayistas nacionales e internacionales. Creemos que esta diversidad de miradas y voces permite la presentación de una historia literaria crítica, abierta a la discusión y a nuevas lecturas. En tal sentido, *Historia de las literaturas en el Perú* es un proyecto dedicado a los

investigadores —nacionales y extranjeros—, a los docentes, a los estudiantes y a los lectores autodidactas, a quienes proponemos una visión actualizada y asequible de los temas y autores más representativos de nuestra literatura.

La Casa de la Literatura, en consonancia con su objetivo de difusión de las letras peruanas, ha sido parte activa del surgimiento de esta colección, iniciativa a la cual se sumó la Pontificia universidad Católica del Perú. Esperamos a través de estos libros contribuir al mejor conocimiento de la literatura peruana y promover el acceso a la reflexión académica contemporánea, la cual consideramos como una aliada imprescindible para la formación de los lectores y lectoras de literatura.

Milagros Saldarriaga Feijóo
Directora
Casa de la Literatura

Introducción
Poesía peruana: entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX

Luis Fernando Chueca
Giovanna Pollarolo

El presente volumen busca ofrecer una mirada amplia y renovada de la poesía peruana, desde la fundación de su modernidad en la segunda década del siglo XX hasta la poesía escrita entre finales del XX e inicios del XXI. Para ello, este recorrido se inicia con José María Eguren y César Vallejo, nuestros poetas fundadores; continúa con los procesos del vanguardismo y el indigenismo de los años veinte, el desarrollo del surrealismo peruano y el estudio de la obra de Martín Adán, cuyos primeros textos se desarrollan en diálogo estrecho con las vanguardias, para proseguir con las promociones de poetas que aparecen hacia los años cuarenta, cincuenta y el nuevo proyecto modernizador iniciado en los años sesenta. En este proceso consideramos luego el auge de los colectivos poéticos muy atentos a las relaciones entre estética e ideología entre los sesenta y los ochenta y su desdibujamiento a fines del siglo XX, la importancia de la perspectiva de género en la escritura de mujeres en los ochenta y las representaciones de la violencia política en la producción poética de las últimas décadas. El tomo se cierra con la revisión de producciones textuales que, desde sus vínculos con la oralidad, ponen en cuestión las concepciones habituales sobre la literatura y la poesía.

Partimos de la convicción de que el mayor interés en este acercamiento radica en una aproximación desde perspectivas, posturas, énfasis y enfoques teóricos variados que enriquezcan la mirada crítica ofrecida, y presentamos incluso propuestas que pudieran resultar debatibles y permiten a los lectores enfrentar productivamente una dinámica compleja como lo es nuestra tradición lírica contemporánea. Con ese fin, convocamos a investigadores y especialistas a ofrecer visiones renovadas y actualizadas tanto de la obra de algunos de los mayores representantes de los momentos fundacionales de nuestra tradición contemporánea como de los procesos que han marcado su devenir.

En los inicios de la poesía peruana contemporánea resultan fundamentales las figuras de José María Eguren y César Vallejo. Ambos se inscriben, en un primer momento, en el ámbito del llamado «posmodernismo» que, si bien presenta ciertas líneas de continuidad con los paradigmas creativos del siglo XIX, pronto los trasciende

y abre el camino hacia la vanguardia. En este proceso, desarrollado desde la primera década del XX, poetas como Abraham Valdelomar, Percy Gibson, Alberto Ureta, Alcides Spelucín, Óscar Imaña, César Atahualpa Rodríguez, Alberto Guillén, Enrique Bustamante y Ballivián, Juan Parra del Riego o Alberto Hidalgo, entre otros, también contribuyeron a cimentar la vía hacia la modernidad de la poesía peruana de la que, sin duda, Eguren y Vallejo son los fundadores cabales y, en este sentido, iniciadores del proceso que orientará los nuevos rumbos de nuestra poesía. Es a partir de esta consideración que el presente volumen comienza con los ensayos dedicados a ellos.

En «Eguren: la fantasía morfa y amorfa», Gema Areta Marigó destaca la «condición limítrofe y fronteriza» de Eguren, al considerar que le tocó vivir entre los siglos XIX y XX el modernismo y la vanguardia, o la infancia y la vida adulta. Tras rescatar la obra lírica de González Prada como iniciador en la poesía peruana de «las lecciones parnasianas y realistas que alimentaron la órbita modernista» a las que se incorporaría el simbolismo, incide en la postura independiente de Eguren, alejado así de «la persistente tradición redentorista del letrado americano», señalada por Ángel Rama, postura que lo convertiría en «el duende mayor» del grupo de intelectuales que conformaron «la gruta», creada bajo su conjuro en 1929. Areta inicia el estudio de *Simbólicas*, cuyos 34 poemas conforman un universo «marcado por un infantilismo consciente y deliberado, recuerdo de un ambiente familiar», como base de su obra poética. Luego plantea una aproximación a los vínculos entre el simbolismo y la alegoría desde el simbolismo intelectual que deviene en el simbolismo emocional, propio de la contemplación poética.

De *La canción de las figuras* (1916) se destaca la elección de la canción, «antigua forma métrica donde los poemas actuarían como estrofas y cuyo sentido vendría determinado por una poética de la interpretación figural», frente a «la pluralidad de formas métricas» empleadas en el primer poemario. Tras el análisis de los poemas, Areta concluye que en estos «se impone el pesar de un canto solitario, fugitivo, angustioso […] donde un poeta se presenta tembloroso de harmonía» porque sabe que el cerco ensimismado de lo real produce un «fetiquista concierto» como posible variante fetichista del «simulacro poético».

El estudio que le dedica Mariátegui en los *7 Ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), el de Jorge Basadre en *Equivocaciones*, y la dedicatoria «A José María Eguren» de *La casa de cartón*, de Martín Adán, son algunos de los acontecimientos que inauguran, de acuerdo con Areta, una época que convierte a Eguren en el fundador de la poesía contemporánea del Perú. Finalmente, Areta relaciona a Eguren con las vanguardias a partir de *Rondinelas*, «cuyos poemas irán apareciendo en las revistas *Vórtice*, *Flechas*, *Novecientos*, *La Sierra*, y *Amauta* (entre otras)», dándole la razón a

Alberto Hidalgo cuando, al referirse al naciente prestigio de Eguren, afirmaba: «es hechura nuestra»; es decir, del vanguardismo peruano.

En «Vallejo, un poeta del acontecimiento», Víctor Vich aborda la complejidad y la condición fundacional, peruana y latinoamericana, de la obra de César Vallejo desde la perspectiva del psicoanálisis lacaniano y del «acontecimiento» que, en términos del filósofo Alain Badiou, remite a la emergencia de lo nuevo no previsto, surgido «desde los agujeros de lo social para refundar una inercia de la realidad». Vich analiza cómo la obra de Vallejo, cuya visión sobre la historia humana estuvo impactada por acontecimientos y crisis fundamentales de la modernidad occidental, supone también un nuevo proyecto de sociedad. En este sentido, discute la difundida imagen de Vallejo como poeta del dolor y el sufrimiento para señalar su condición de poeta desafiante que se propone sacar al hombre de su inercia cotidiana y «humanizarlo más allá de su humanidad habitual». Se trata entonces de «una poesía de cuestionamiento, de duda, e igualmente de la afirmación de un conjunto de verdades indubitables».

El componente ético es el eje del recorrido por esta obra: en *Los heraldos negros*, la demanda cristiana del servicio a los demás y la consideración de la necesidad del otro se erigen como elementos centrales de la pertenencia a una dimensión colectiva y comunitaria. En *Trilce*, que representa el momento máximo de la fractura en el lenguaje vallejiano y el punto más alto y complejo de la vanguardia en lengua española, el poeta expresa el descentramiento del ser humano y los límites del lenguaje y su significación. Hay algo en la condición humana que no se puede controlar, pero que debe ser afrontado e incorporado en nuestra comprensión de lo humano, y Vallejo lo hace a través de un lenguaje que abre grietas en las estructuras establecidas, señala Vich.

A partir de este reconocimiento, la poesía de Vallejo promueve «un nuevo acto», en la estancia que se inicia con los *Poemas humanos* —libro que, como se sabe, fue publicado y titulado póstumamente a partir del trabajo editorial de Georgette Philippart, su viuda, y Raúl Porras Barrenechea (Vallejo, 1991, 1997)—, donde la mirada de Vallejo se nutre de un marxismo de gran complejidad, que excede en mucho cualquier simple razonamiento economicista, y en el que se reafirma la apuesta por la transformación del hombre, proceso que debe partir de los desposeídos y marginales, portadores de las fuerzas del cambio, para llegar al «hombre humano»: justo, solidario, desalienado y no alineado con la lógica del progreso capitalista, lo cual implica también, necesariamente, la transformación del lenguaje. Así se arriba a *España, aparta de mí este cáliz*, en cuyo poema «Masa» se expresa la versión más potente de la convicción vallejiana por la concreción de un proyecto colectivo, sobre el que Vich propone, siguiendo a Walter Benjamin, que el pasado puede transformarse radicalmente. Con ello se rebate la temporalidad que sostiene la lógica occidental: el pasado puede redimirse a través de «un presente que nunca es propiamente un presente, sino que

este parece quedar inserto en un movimiento entre un pasado pendiente y un futuro diverso». Así, el dolor, que representaba una amenaza en momentos anteriores de la poesía de Vallejo, se erige en este como una pieza fundamental que puede canalizarse, a partir de la acción colectiva, hacia la constitución de la subjetividad en la perspectiva del cuestionamiento del estado de cosas y de la apertura de nuevas posibilidades de lo humano.

Tanto Eguren, como antecedente y estímulo hacia nuevas posibilidades en la poesía, como Vallejo, indiscutible iniciador con *Trilce*, son figuras imprescindibles para entender la eclosión de las vanguardias de los años veinte y treinta. Este proceso, sin duda fundamental en la consolidación de la modernidad poética peruana, es abordado en «Poesía peruana de los años veinte: vanguardia e indigenismo», de Marta Ortiz. El ensayo se propone como objetivo «ofrecer unas líneas generales que permitan acercarse de manera panorámica a la extraordinaria productividad del periodo». Para llevar adelante su propuesta, Ortiz ha priorizado el estudio del campo cultural de los años veinte y ha sacrificado, en cierto modo, el análisis más en profundidad de la producción poética de la época. Reflexiona luego sobre la vanguardia peruana desde su particular e inseparable vinculación con el indigenismo, así como sobre la importancia de las revistas «como vehículo de expresión heterogéneo, tanto de poesía como de pensamiento». Además de *Amauta*, la revista peruana que mayor resonancia tuvo en toda América Latina, Ortiz hace referencia a *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel* (1926-1927), *Poliedro* (1926-1927), *Boletín Titikaka* (1926-1930), *Guerrilla* (1927), entre muchas otras.

Finalmente, en este ensayo se problematizan las etiquetas de «indigenismo» e «indígena», con el fin de ofrecer una lectura crítica de los textos publicados. En esta sección, Ortiz observa la invisibilización de lo indígena y señala: «si el mismo indígena está silenciado, la mujer, como suele suceder, queda doblemente apartada». En esta última sección estudia los prototipos de mujeres que encuentra en la poesía peruana de la década de los veinte, las cuales, más allá de sus diferencias, comparten la mudez, atrapadas «bajo su etiqueta de *india* o *indiecita*». Asimismo, en casi todos los textos, «la mujer supuestamente indígena goza de más rasgos mestizos —o incluso blancos— que indios. Es decir, que en el intento por hablar de la indígena se termina por no hablar de la indígena; algo similar a lo que pasa con el indígena, con la importante salvedad de que la mujer ni siquiera era tema de debate para los autores indigenistas». El análisis del poemario de José Varallanos *El hombre del Ande que asesinó su esperanza: poemas unilaterales* (1928) le permite aplicar sus observaciones en torno a lo indígena y a la mujer.

Un segundo ensayo dedicado a las vanguardias es «El surrealismo en el Perú». La autora Ina Salazar señala que, entre los diferentes movimientos de vanguardia surgidos

en Europa y América durante las tres primeras décadas del siglo XX, el surrealismo es el más tardío, el último «ismo» de este momento crucial estético y cultural de la modernidad occidental. Y si bien no se constituyó como un movimiento orgánico en el Perú, paradójicamente, es quizá el «ismo» que «más huellas y repercusiones tuvo en la poesía hispanoamericana, incluida la peruana, del siglo XX. Por eso, cuando hablamos de surrealismo en el Perú es necesario distinguir entre los grupos surrealistas activos, ortodoxos, seguidores de Breton, de «algo definible como un espíritu surrealista y la reivindicación de una actitud de rebelión y de libertad creativa en que se abren las compuertas de la imaginación y se anulan las polaridades y jerarquías propias del pensamiento occidental». Desde esa perspectiva, podemos hablar de un vigoroso surrealismo hispanoamericano.

Luego de reseñar el desarrollo general del surrealismo hispanoamericano a partir de *Residencia en la tierra* (1935), de Pablo Neruda, considerado fundamental porque marca la poesía del siglo XX, y la obra poética de Octavio Paz con libros como *Libertad bajo palabra* (1949) o *Piedra de sol* (1957), Salazar procede a examinar las diversas formas que asume este movimiento en el Perú, «tanto en el plano de la acción como en el seno del lenguaje y la manera como se entiende su historicidad dentro de la propia tradición poética». Considera que una primera etapa del surrealismo en el Perú se desarrolló en la obra de Carlos Oquendo de Amat, quien, en *Cinco metros de poemas*, su única colección, manifiesta ya cierta afinidad y compenetración con el surrealismo naciente. Xavier Abril, por su parte, es uno de los introductores de este movimiento en el Perú, como traductor, como ensayista y como poeta, y José Carlos Mariátegui, a través de *Amauta*, su gran difusor.

Una segunda etapa está marcada por las publicaciones y el activismo surrealista de César Moro (1904-1956) y Emilio Adolfo Westphalen (1911-2001), quienes se conocieron en 1934. En esta sección, además de estudiar la obra de ambos poetas, Salazar expone el «activismo surrealista» desplegado entre 1934 y 1939, cuyo efecto fue, según Stefan Baciu (1985), el de un «verdadero bofetón a la cursilería oficial». Una tercera etapa corresponde a los años posteriores de fines de los cuarenta e inicios de los cincuenta. La «veta surrealista», afirma Salazar, «no se agota; más bien se mantiene gracias a la acción conjunta de Moro y Westphalen en la revista *Las Moradas*, cuya influencia sería determinante en la generación siguiente: Varela, Sologuren. Belli, Eielson. Así, concluye Salazar, el clima intelectual y poético del Perú contemporáneo no puede ser imaginado sin la contribución de César Moro y Emilio Adolfo Westphalen, y sin *Las Moradas.*

También en el marco de la aventura vanguardista de los años veinte inicia su escritura Martín Adán, seudónimo de Rafael de la Fuente Benavides (1908-1985), con *La casa de cartón.* No obstante, la riqueza y complejidad de su obra ameritan, como

en el caso de Vallejo, que en este tomo se incluya un artículo íntegramente dedicado al estudio de su poesía, donde se revisa la visión del mundo de Adán y la manera como esta se expresa en momentos sucesivos de su desarrollo, así como los cambios que opera en su escritura. Así, en «La visión del mundo de Martín Adán», Andrés Piñeiro comienza por revisar, coincidiendo con gran parte de la crítica literaria, las cuatro etapas en la obra poética de Martín Adán: la primera, que reúne *Itinerario de primavera* (1929) y *La rosa de la espinela* (1939), es claramente vanguardista; la segunda, con *Travesía de extramares* y *Sonetos a Chopin* (1950), es una vuelta al orden clásico, por cuanto emplea la forma estrófica del soneto, arcaísmos y palabras de gran riqueza etimológica, así como el rigor formal del verso. En la tercera, conformada por *Escrito a ciegas. Carta a Celia Paschero* (1961) y *La mano desasida. Canto a Machu Picchu* (1964), la escritura es coloquial y hace uso del verso libre. En la cuarta etapa retoma el soneto —*Mi Darío* (1967) y *Diario de poeta* (1975)—, aunque este regreso no supone una vuelta al hermetismo sino el empleo de un sutil tono conversacional. Pero más allá de los cambios de tono, estilo, formas estróficas, etcétera —advierte Piñeiro— este ensayo propone «una lectura de la obra poética de Martín Adán atendiendo a la visión cristiana del mundo presente en sus textos». Esta, establece el autor, «es la fuente que alimenta y articula su quehacer poético: desde *Itinerario de primavera* hasta *Travesía de extramares. Sonetos a Chopin*, prevalece una visión dogmática, de aceptación cabal del cristianismo. Y entre *Escrito a ciegas* y *Diario de poeta*, su último poemario, esta visión se torna herética: la voz poética se aleja, cuestiona y finalmente confronta la tradición cristiana».

Luego de un minucioso análisis que atraviesa toda la producción poética adaniana, Piñeiro demuestra la estrecha relación entre «la visión del mundo que configuran los textos del poeta y las variaciones que operan en su escritura cuando realiza un cambio de perspectiva en dicha visión». Así, si el poeta «se muestra conforme con la tradición cristiana, su poesía es barroca, hermética y poblada de arcaísmos». Y cuando se aleja de esta perspectiva y opta por la postura «herética», el estilo es conversacional y directo; incluso aparece por momentos el empleo de un lenguaje procaz, impensado en sus poemarios anteriores, en algunos versos de *La mano desasida. Canto a Machu Picchu*, *Mi Darío* y *Diario de poeta*». En suma, la visión cristiana del mundo está en la base de la poética de Martín Adán, concluye Piñeiro.

Hacia 1945, en el contexto de la posguerra, se percibe un nuevo momento de efervescencia en la poesía peruana, el cual ha sido abordado habitualmente con las categorías de poesía pura y poesía social, o generación del 45 o del 50. Dos artículos revisan y cuestionan estos criterios clasificadores. El primero, a cargo de Luis Rebaza, insiste en la necesidad de establecer una distinción entre las dos décadas mencionadas, la de 1940 y la de 1950, y se concentra fundamentalmente en la primera, reconstruyendo

el contexto cultural que permitió el surgimiento del llamado «grupo de 1945», conformado por Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy, Blanca Varela y Raúl Deustua. Rebaza rastrea sus coordenadas estéticas, su apuesta por dar forma a un proyecto de modernidad y sus perspectivas éticas e ideológicas. Señala, como lecturas comunes, las de la tradición clásica española, los poetas de la Generación del 27, el romanticismo alemán, el simbolismo francés, Rilke y la mística. También advierte, en los años iniciales de estos poetas, una formación cercana en intereses y contextos compartidos, así como una óptica ético-existencial, antes que partidaria, en la perspectiva de una modernidad universal, humanista y espiritual más que racionalista. Alimentan esta perspectiva el impacto de la guerra y la expectativa de un futuro abierto a la libertad de creación frente a la corriente de deshumanización que percibían.

En el escenario peruano y en la perspectiva de su apuesta por una modernidad nacional contemporánea, Rebaza menciona la importancia de su participación en la peña Pancho Fierro, como espacio de articulación y confluencia de lo moderno con lo popular y andino, sobre todo a través de las figuras emblemáticas, aparentemente opuestas pero complementarias, de José María Arguedas y Emilio Adolfo Westphalen; igualmente menciona la antología *La poesía contemporánea del Perú* (1946), elaborada por Sologuren, Eielson y Salazar Bondy; sus polémicas con los indigenistas y con el grupo de los Poetas del Pueblo, sus contemporáneos; la cercanía de algunos de estos poetas a la Agrupación Espacio, y la colaboración con la revista *Las Moradas*, dirigida por Westphalen. Para los poetas del «Grupo del 45», en el Perú, bajo la órbita occidental, existía una pluralidad de tradiciones que debían ligarse con las expresiones pasadas para subsistir, actualizando el legado del pasado, pero lejos de cualquier esencialismo. De este modo, se distanciaron del modelo de artista del mestizaje binario indio-hispano, y propusieron el mestizaje como fenómeno cultural activo, al alcance de cualquier individuo. A fines de la década de 1940 todos los poetas del grupo salen del Perú, pero más adelante la mayor parte de ellos regresará. Pero la experiencia sociocultural vivida fuera marcará sus obras, dispares y diversas, sobre las que Rebaza ofrece respectivos acercamientos en los que incluye al pintor Fernando de Szyszlo como integrante fundamental de este núcleo de artistas.

El segundo ensayo destinado a revisar este periodo corresponde a Ana María Gazzolo y aborda un conjunto de poetas diversos en cuanto a su pertenencia a ámbitos distintos —el universitario y el obrero, el capitalino y el provinciano—, así como por sus distintas visiones sobre la poesía, fluctuantes entre los extremos del lirismo y la influencia de ideologías. Gazzolo vuelve a mencionar el caso de los poetas del 45 —desarrollado en extenso en el ensayo anterior—, a quienes vincula a la figura de Francisco Bendezú y a los Poetas del Pueblo, y se concentra fundamentalmente en

aquellos que comienzan a publicar durante la dictadura de Odría (1948-1956), periodo determinante en la experiencia vital, en la actitud crítica y en los temas que varios de ellos abordan, así como en las posturas poéticas que asumen. Gazzolo señala la distorsión del membrete de Generación del 50, pues no solo reduce el marco generacional de quince años a diez, sino que además unifica o da la impresión de grupo compacto donde en realidad se observa una gran diversidad tanto estética como ideológica. La propuesta es, entonces, rastrear la diversidad y complejidad de los poetas del 50, que incluso traspasa las fronteras decenales. Gazzolo incide en que en esta diversidad —evidente en el acercamiento a las obras de buena parte de los poetas del periodo— no se observa mucho sentido grupal, salvo entre los miembros del grupo intelectual Primero de Mayo.

Otro eje de la revisión que emprende este ensayo es la polémica poetas puros / poetas sociales, que supuso enfrentamientos e invalidaciones mutuas, e intentos de demostración de la prevalencia de una concepción de poesía, sobre todo a partir de la aparición del artículo «¿Es útil el sacrificio de la poesía?», de Mario Vargas Llosa, sobre *Edición extraordinaria*, de Alejandro Romualdo, y la intervención negativa y descalificadora respecto a este mismo libro del crítico José Miguel Oviedo, que suscitó múltiples respuestas. Con el paso del tiempo, como señala Gazzolo, la polémica pierde asidero, porque no valora la diversidad incluso en la obra de un mismo poeta, y se sostiene en aspectos no tanto poéticos (entendidos como de lenguaje), sino en los requerimientos sociales e ideológicos. Apunta Gazzolo que los poetas que escriben poesía social a partir del cincuenta hacen ingresar el lenguaje popular a la poesía, pero que esta dimensión se complementa con la atención al lenguaje como búsqueda y profundización de la expresión en tanto intento de decir lo antes no dicho.

También hacia mediados del XX, según señala Odi Gonzales en «Poesía quechua contemporánea: ríos en curso», comienza una suerte de renacimiento de la poesía quechua que se extiende a lo largo de la segunda mitad del siglo. En los inicios de dicho proceso son fundamentales las voces de Andrés Alencastre (Kilku Warak'a) y José María Arguedas, en las cuales se observa el influjo de la tradición poética prehispánica y colonial. Posteriormente, la alfabetización escolar quechua, impulsada por el gobierno militar del general Velasco, originó un auge de las ciencias sociales y de la producción de textos testimoniales. En este panorama, Gonzales analiza también la relación entre la producción poética en quechua (como por ejemplo la de William Hurtado de Mendoza, Eduardo Ninamango, Dida Aguirre e Isaac Huamán), sus receptores y la comunidad de hablantes de la lengua, así como su ubicación en el marco de la tradición poética peruana contemporánea durante el siglo XX. Asimismo, establece conexiones entre la poesía quechua y la aimara, y revisa cierta poesía peruana que, aunque escrita en español, incorpora formas, estructuras y sintaxis del quechua. Es el caso de la poesía

de los cusqueños Luis Nieto Miranda (1910-1997), Ángel Avendaño (1937), Enrique Rosas Paravicino (1948), Gloria Mendoza (1948), Boris Espezúa (1960), entre otros; así como de poetas amazónicos Dina Ananco (wampis-awajún), Rember Yahuarcani (witoto) y Suar Velásquez (shuar). El recorrido por la producción de poesía quechua a lo largo del XX es alentador, concluye Gonzales, pues da cuenta del advenimiento de un buen número de nuevas voces que enriquecen la producción poética.

En «La poesía peruana en los años sesenta», Eduardo Chirinos retoma la propuesta de Alberto Escobar (1973) acerca de los novísimos poetas de esos años en tanto «cuestionadores de la tradición» y explica los significativos cambios que introdujeron en nuestra lírica: «renovación de los referentes literarios (Brecht y la poesía contemporánea anglosajona), uso de la versificación libre y del lenguaje conversacional, aceptación de la imagen tal como la practicaron los imaginistas (vía Pound) y los exterioristas (vía Ernesto Cardenal), expresión de un culturalismo universalista, indagación de la historia entendida como una arena de discursos ideológicos». Todo esto, señala Chirinos, combinado con una «fuerte dosis de heterodoxia política que no tardó en convertirse en una ética de la acción». Desde estas coordenadas, los poetas escapan a la operatividad de la dicotomía puros/sociales, desde un acentuado interés por los problemas de la sociedad y a la vez un acercamiento a la realidad cotidiana a través de un lenguaje coloquial, alejado de las influencias más asentadas en la tradición poética peruana —la Generación española del 27, el surrealismo francés o Vallejo— o que al menos propone otros modos de acercarse a ellas, y abre paso a la referencia anglosajona en una perspectiva cosmopolita que permite a los jóvenes integrarse en un marco más amplio del que había funcionado hasta entonces.

Pero el reconocimiento del conversacionalismo y su apuesta por la «música de la conversación», la cita, la conciencia de su dimensión de construcción literaria como línea maestra en la poética de esos años, no lleva a desconocer la importancia de otros desarrollos. Chirinos revisa las tres líneas poéticas del sesenta, propuestas por López y O'Hara (1998). La primera representa la asimilación de la tradición peninsular y del legado de Neruda, Vallejo y del Romualdo de *Edición extraordinaria*, y aunque se mantiene en general distante de la línea canónica, ofrece algunas interesantes correspondencias con ella, como por ejemplo en el caso de Javier Heraud. La segunda línea, la que recusa el canon peninsular y la herencia simbolista y surrealista, se consagró como la canónica con la antología *Los nuevos* (1967), de Leonidas Cevallos. Para Chirinos, sus representantes —que evidencian el aprendizaje del modo de leer otras tradiciones y absorberlas— deben verse como singularidades que comparten el proyecto desacralizador del lenguaje y de la visión de la poesía. En la tercera línea se encuentran los poetas que apuestan por la trascendencia desde una reelaboración de la modernidad literaria, como el simbolismo y las vanguardias y, entre los peruanos,

sobre todo Eguren, Vallejo, Eielson y Sologuren. Apunta Chirinos que los «tres héroes» de esta promoción, que dejaron truncos sus proyectos poéticos —Javier Heraud, Luis Hernández y Juan Ojeda— representan cada uno de los caminos señalados, pero a la vez evidencian las porosidades entre ellos.

«1970-2000: De la hegemonía de lo conversacional a la diversidad de registros poéticos», de Carlos Villacorta, continúa la revisión de la línea canónica conversacional atendiendo a las tensiones estéticas e ideológicas generadas en los sesenta y las décadas siguientes en el curso de un proceso en el cual el surgimiento de otras posibilidades de escritura termina por discutir su condición hegemónica. Villacorta parte del reconocimiento, con Antonio Cornejo Polar, de la poesía conversacional como discurso de representación polifónica de la sociedad, donde la figura del poeta se aleja de la del artífice especializado en el manejo de un código muy restringido y por tanto diferenciador y jerarquizante, para acercarse a las posibilidades del hablante común, atento a la cotidianeidad, sin que esto suponga unidimensionalidad expresiva, facilismo o abandono del trabajo del lenguaje. Se produce, en ese sentido, en las décadas de 1960 y 1970, una decisiva renovación con múltiples matices, en el marco de una sociedad en proceso de cambios, en diálogo estrecho con ideologías progresistas y bajo el impacto de la Revolución cubana; y luego, en las dos décadas siguientes, en un marco signado por la violencia y la crisis galopante de las perspectivas utópicas. En estos escenarios, la poesía conversacional procesa, primero, los aprendizajes vinculados con la lectura de la poesía anglosajona y luego trabaja enfatizando el diálogo con la realidad cotidiana urbana, sobre todo limeña, a través de la incorporación de los sujetos sociales y lenguajes subalternos en el poema. En la década de 1980 las articulaciones fundamentales con la poesía escrita por mujeres desde una perspectiva de género enriquecen este proceso.

Si bien en su ensayo Villacorta aborda detenidamente a los actores más emblemáticos de este recorrido a través de la poesía conversacional, también revisa con atención los casos de salidas al margen de este eje o «líneas de fuga», como las denomina. Atiende en este sentido a la poesía negra de Nicomedes Santa Cruz trabajada desde la forma clásica de la décima, y los casos de Vladimir Herrera, Mario Montalbetti, Carlos López Degregori, José Morales Saravia y Magdalena Chocano, entre otros. Asimismo, señala que ya a mediados de los ochenta se observan caminos alternos al hegemónico y empieza a percibirse la crisis de las concepciones acerca del poeta y la poesía que estaban en la base de lo conversacional. En los noventa, en un contexto más proclive a la multiplicidad en correlación con la difusión de postulados posmodernos, pero también por la conflictiva realidad nacional, se acepta de manera más abierta una mayor diversidad de posturas que termina con la hegemonía de lo conversacional.

Victoria Guerrero y Paolo de Lima revisan los planteamientos estético-ideológicos de los grupos más destacados de la poesía peruana partiendo de la década de 1960 hasta

finales del siglo XX, «de la Revolución cubana a la hegemonía liberal», con «el fin de resaltar su importancia en el derrotero del espíritu colectivo al interior de la literatura nacional». Los hitos que señalan el comienzo y el fin del periodo son hechos políticos: con el triunfo de la Revolución cubana y la reapertura de la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga en 1959, nacen los primeros grupos literarios cuyo ideario se funda en la palabra Revolución; y serán la caída de la Unión Soviética y del Muro de Berlín, «casi en paralelo a la derrota de la lucha armada senderista, y la consecuente hegemonización del neoliberalismo» los que marquen su final. Los autores muestran cómo los procesos sociales y políticos fueron determinantes en dicho periodo, primero en la conformación de grupos de vanguardia que propugnaron la idea de la renovación del lenguaje poético desde «una postura ética, hasta cierto punto de raigambre sartreana» y luego, en la década final del siglo, a la aparición de colectivos más ligados «al interés por contar con una plataforma de difusión y de participación en el campo literario, que al sostenimiento de una identidad sobre la base de una postura estético-ideológica en una coyuntura en la que, por lo demás, el propio concepto de identidad había entrado en crisis», lo mismo que «el descrédito de las utopías colectivas».

Desde esa perspectiva, Guerrero y De Lima pasan revista a los principales grupos forjados a lo largo de 35 años: Javier Heraud (Ayacucho), Ómnibus (Arequipa), Urcututu (Iquitos), Gleba literaria, Estación Reunida, Hora Zero, La Sagrada Familia, Tres Tristes Tigres, Kloaka, Neón, Noble Katerba, Estación 32 e Inmanencia, surgidos en Lima. Estos grupos pueden leerse a la luz del proceso de politización-despolitización mencionado, del que constituyen los hitos fundamentales. Por ello, quedan fuera de la revisión otros colectivos también aparecidos en los años sesenta y el fin del siglo, pero ajenos al eje de este recorrido, como Kilka, de Tacna, o Girángora y el núcleo de los Poetas Mágicos, en Lima.

En la década de los ochenta ocurre el surgimiento de una gran cantidad de poetas mujeres que hicieron sentir su presencia y su importancia. A revisar este proceso está dedicado «El nacimiento de la poesía de la diferencia sexual en el Perú», donde Violeta Barrientos estudia cómo entre en estos años e inicios de los noventa las poetas fueron forjando una voz propia, que denomina «de la diferencia sexual», a través de estrategias discursivas vinculadas al tratamiento de temas como el cuerpo y el propio deseo sexual, la posición de la mujer en la pareja y la familia en un contexto de cuestionamientos en el espacio social, laboral y doméstico. También acá debe señalarse que Barrientos se concentra sobre todo en aquellas voces vinculadas a esta «poesía de la diferencia», por lo cual no ha profundizado en importantes poetas como Magdalena Chocano o Ana María Gazzolo, entre otras que publicaron en el periodo, por cuanto sus poéticas se diversifican hacia otras temáticas y preocupaciones.

Barrientos parte de una revisión teórica acerca de la escritura de mujer o escritura femenina y con la reconstrucción del contexto social y político, politizado y contracultural, local, latinoamericano y global, donde aparecen estas voces de la diferencia que proclaman que lo personal es político y rechazan el *falogocentrismo*, donde lo masculino se presenta como lo universal. Ello devino en una carga transgresora, alejada de la escritura femenina caracterizada por el recato y la palabra suave, que a la vez se distanciaba de la postulación de la mujer universal, sin rasgos raciales, étnicos, de clase, de orientación sexual o de pertenencia generacional. El eje central de esta poesía fue el cuerpo en tanto lugar de la diferencia sexual donde se hallan inscritas las condiciones de desigualdad y las experiencias de la maternidad y de la sexualidad en que se sustentan los mandatos sociales y religiosos, los mitos sobre el deseo sexual masculino o femenino, los estereotipos vinculados con las diferencias étnicas, de clase y el tabú de la homosexualidad. En el cuerpo se encuentra el centro de la subjetividad femenina.

Señala Barrientos que la crítica leyó muchas veces los poemas que encarnaban estas propuestas como «literatura erótica» y el cuerpo fue visto como el único tema abordable, sin considerar que este, como eje, permitió un quiebre epistemológico capaz de cuestionar visiones e ideales sociales. Las poetas dieron también testimonio del dolor frente a las imposiciones sociales, con lo cual evidenciaron su rechazo al rol tradicional de la mujer y a la idealización de la maternidad, al mito de la familia feliz y a la exigencia de la belleza como presión sobre el cuerpo femenino puesto como objeto. Incluso, se aborda la dimensión de autoagresión como provocadora expresión de rechazo frente a las agresiones sociales. Sin desconocer las características particulares de cada escritora, concluye Barrientos que en los años ochenta se registró un nuevo posicionamiento de la escritura de las mujeres.

En el penúltimo ensayo del volumen, «Poesía y violencia política: desde 1983 hasta el presente», Luis Fernando Chueca aborda el impacto en la poesía letrada escrita en castellano del proceso de violencia política que vivió el país entre 1980 y el 2000 y que comenzó a evidenciarse hacia 1983, cuando la intensidad de la violencia aumentó con el ingreso de las fuerzas armadas a la lucha contra Sendero Luminoso, y continuó incluso hasta después de la finalización del conflicto armado, cuando la poesía busca contribuir a la recuperación de la memoria y a la discusión acerca de lo vivido. En este sentido, en el desarrollo de esta producción poética, Chueca propone tres momentos diferenciados, tanto a partir del desarrollo cronológico del proceso de violencia como de las características de la propia poesía que remite a ella: en el primero, de 1983 a 1993, se registra una amplia producción poética que evidenció la conmoción por la gravedad de los hechos en curso y la convicción de la responsabilidad del poeta frente a ellos. Luego, de 1994 al 2000, en un contexto de desintensificación de la violencia,

progresiva «normalización» de la dictadura y desmovilización del pensamiento crítico en el espacio público, se produce una notoria disminución de esta producción, aunque a la vez aparecen algunos ambiciosos textos que muestran la gran complejidad que alcanza la correlación —constante en toda esta producción— entre la atención al conflicto armado y la mirada al país como *nación* fracturada que no ha llegado a consolidarse como tal. El tercer momento, ya iniciado el nuevo siglo, nuevamente muestra una vasta producción que parece expresar la necesidad de recuperar la memoria respecto de lo vivido y de reflexionar desde la producción poética acerca de ello, de nuestras carencias como sociedad y del lugar y las responsabilidades de los poetas al respecto.

El otro eje del ensayo de Chueca apunta a explorar las modalidades discursivas más frecuentes en la representación del conflicto armado interno. A través de la revisión de las tres propuestas («expresa referencialidad», «alusiones alegóricas» y «registro esquizoide»), se busca también relievar cómo el lenguaje moviliza una serie de dimensiones que escapan a la conciencia racional que se activan fundamentalmente a partir de su materialidad, y a la vez dar cuenta de las exigencias percibidas por los propios poetas de este proceso en relación con cómo afrontan la escritura en contextos como el señalado; es decir, la gravitante pregunta «respecto de cómo aproximarse, desde la poesía, a lo que estaba sucediendo o había sucedido alrededor, sin perder por ello la calidad y complejidad requeridas por el género», aspectos que remiten, también desde esta perspectiva, a las responsabilidades de la poesía y los poetas al abordar experiencias límite como la de la violencia política de finales del siglo XX.

El recorrido hasta aquí reseñado da cuenta de la riqueza y amplitud de la poesía peruana. No obstante, permite observar a la vez que, así como en el presente volumen, en el campo crítico sobre la literatura peruana, hay un claro predominio de la atención a la poesía escrita y letrada en castellano y un descuido en consecuencia respecto de la producción en otras lenguas. Con la revisión de la tradición de la escritura poética en quechua en el siglo XX, abordada por Odi Gonzales, incorporamos una visión más amplia a la habitual, pero aún hacen falta nuevos y mayores acercamientos tanto a esta como a la poesía escrita aimara y en las diversas lenguas amazónicas en el Perú contemporáneo. Se trata de un desafío urgente para la crítica. También hemos querido llamar la atención sobre la deuda respecto a la producción contemporánea de las tradiciones orales y populares, así como aquella otra producción que, pudiendo revisarse desde el marco canónico de la literatura, ha quedado relegada a espacios marginales por descuido o incomprensión. A esto último apunta el ensayo «De lo *no literario* al *otro literario*. De vuelta sobre algunas inconsistencias en los juicios sobre la literariedad popular en el Perú», de Fred Rohner, que cierra el volumen. Partiendo de la polémica sobre el Premio Nobel 2017 a Bob Dylan, Rohner señala lo anacrónico de los argumentos utilizados para su descalificación y propone casos problemáticos en

el Perú del siglo XX que permiten reconocer zonas de nuestra literatura no abordadas y de urgente necesidad de revisión. Menciona que «textos cuyas pretensiones estéticas eran insoslayables, y cuya recepción en ciertos círculos era comparable a la de sus pares canónicos» han sido descalificados o ubicados en los márgenes del fenómeno literario, no solo desde una discusión estética que evidencia falencias, prejuicios e incomprensiones, sino también desde otras variables como la etnicidad, el soporte discursivo y los modos de enunciación y consumo. En concordancia con las ideas de Cornejo Polar sobre la heterogeneidad peruana y la coexistencia de sistemas literarios, revisa los casos «de Nicomedes Santa Cruz; el teatro grabado en discos de 78 rpm en las primeras décadas del siglo XX y el *cancionero* popular limeño de esos mismos años».

Respecto a Santa Cruz, apunta Rohner que, en un panorama en que los literatos se han preocupado poco por la producción textual y las inquietudes discursivas de los sujetos indígenas y afrodescendientes, Nicomedes ha sido abordado más como folclorista y músico que como productor de literatura, al menos hasta finales del siglo XX, en que siguió sin embargo «ocupando un lugar ancilar» dentro del canon peruano a pesar de los altísimos tirajes de sus poemarios publicados. Esto se debe a que la décima, fundamental en su producción textual, ha sido evaluada desde el centro canónico como una forma superada (aunque paradójicamente relevada en el caso de Martín Adán) sobre todo por su vinculación con una tradición étnica ajena a los grupos letrados. En su siguiente apartado Rohner problematiza las formas y soportes de «lo literario». En tanto «manifestaciones que desde un punto de vista más clásico podrían haber sido comprendidas sin problemas en el canon y que fueron relegadas [...] por el soporte donde aparecieron publicadas», revisa el caso de piezas teatrales grabadas en discos de audio que en las primeras décadas del XX no solo registraban música, sino también otras producciones discursivas literarias. Aunque se aleja aquí del eje poético que articula este volumen, Rohner considera fundamental su revisión para una comprensión de un fenómeno literario más amplio, que incluye por supuesto la poesía. Incide al respecto en la necesidad de atender a la materialidad de la producción literaria, lo que en la modernidad implica descartar la rígida oposición entre oralidad y escritura, pues formatos de producción como los discos de sonido permiten observar las dinámicas de circulación de la llamada otredad literaria. Por su consumo sobre todo popular, estos pueden verse no solo como soporte sino como instrumento en que formulan «su textualidad las clases populares, los afrodescendientes, pero incluso la población de origen indígena». Finalmente, aborda Rohner otras formas discursivas de los sujetos subalternos, identificadas en sus investigaciones sobre el vals popular limeño. Explica que estas, aparecidas anónimamente o indicando su autor en publicaciones como *El cancionero de Lima*, son formas intertextuales, aunque «constituidas en sí mismas como producciones con cierta autonomía», que dan visibilidad a la producción

de los sectores populares y evidencian, concluye, la formación de un sistema literario alternativo al canónico. Un sistema forjado por «sujetos procedentes de los sectores populares que, sin embargo, habían hallado en la adopción de modelos letrados una herramienta para ascender socialmente». Como señala Rohner, casos y problemáticas semejantes a los planteados podrían reconocerse también en la producción más contemporánea, y esto continúa siendo un desafío para la crítica.

Finalmente, como se podrá constatar, el presente volumen atiende a la producción poética desde la fundación de su modernidad, en la segunda década del XX, hasta finales de dicho siglo. A las nuevas escrituras del XXI nos hemos acercado solo en los casos en que establecen una continuidad directa con los procesos ya iniciados: importancia del registro conversacional, poesía como marca de género, poesía y violencia política. La nueva producción, que incluye la tecnología como dispositivo, el uso frecuente de las redes sociales y una apertura más radical frente al soporte del papel impreso, entre otros, serán aspectos que sin duda abrirán los próximos debates y reflexiones. Confiamos en que los acercamientos presentados en este volumen representarán una contribución importante y una base sólida para emprender esas nuevas revisiones.

Como editores, queremos dedicar *Poesía peruana. Entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX* al poeta e investigador Eduardo Chirinos, quien fue el primero de los colaboradores de este volumen en remitirnos su trabajo, con entusiasmo y confianza en la relevancia de este proyecto, a pesar de las dificultades que su salud le imponía. El 25 de diciembre de 2015, desde Missoula, Eduardo nos envió estas palabras: «¿Sabes cómo avanza el proyecto de literaturas peruanas? No he tenido noticias, pero igual cruzo los dedos por que no se vaya todo al traste, pues se trata de un proyecto importante y, además, necesario» (correo electrónico dirigido a Giovanna Pollarolo)[1].

Bibliografía

Cevallos Mesones, Leonidas (1967). *Los nuevos (Cisneros/ Henderson/ Hinostroza/ Lauer/ Martos/ Ortega).* Lima: Universitaria.

Cornejo Polar, Antonio (1980). La problematización del sujeto en la poesía conversacional. En Keith McDuffie y Rose S. Minc, eds., *Homenaje a Alfredo Roggiano: en este aire de América* (pp. 201-207). Pittsburgh: Universidad de Pitsburg e Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

Eielson, Jorge Eduardo; Sebastián Salazar Bondy & Javier Sologuren (1946). *La poesía contemporánea del Perú*. Lima: Cultura Antártica.

[1] Eduardo Chirinos falleció en febrero de 2016. Agradecemos a su esposa Jeannine Montauban su colaboración en la edición del artículo.

Escobar, Alberto (1973). *Antología de la poesía peruana.* 2 tomos. 2ª edición. Lima: Peisa.

López Degregori, Carlos & Edgar O'Hara (1998). *Generación poética del 60. Estudio y muestra*. Lima: Universidad de Lima.

Mathews, Daniel (2016). *La ciudad cantada (Lima, Santiago, Buenos Aires).* Lima: Centro de Desarrollo Étnico.

Montoya, Rodrigo; Luis Montoya & Edwin Montoya (1987). *La sangre de los cerros / Urqukunapa yawarnin. Antología de la poesía quechua que se canta en el Perú*. Lima: CEPES, UNMSM y Mosca Azul.

Rohner, Fred (2108). *La Guardia Vieja. El vals criollo y la formación de la ciudadanía en las clases populares (1885-1930)*. Lima: PUCP.

Santa Cruz, Nicomedes (1982). *La décima en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Vallejo, César (1991). *Obras completas*. Tomo I. Obra poética. Edición, crítica, prólogo, bibliografía e índices de Ricardo González Vigil. Lima: Banco de Crédito.

Vallejo, César (1997). *Poesía completa*. Edición, cronología, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: PUCP.

Eguren: la fantasía morfa y amorfa

Gema Areta Marigó
Universidad de Sevilla

En 1911 José María Eguren (1874-1942) publica sus *Simbólicas*, primera escala de una formulación estética que encontraría en la interpretación figural su esplendor crítico con *La canción de las figuras* (1916). Como pórtico de la nueva poesía peruana, Eguren despliega inicialmente su condición limítrofe y fronteriza (entre los siglos XIX y XX, modernismos y vanguardias, infancia y vida adulta, pasado y presente) a través de la mediación simbólica. Muestra así el acontecer del símbolo en una pragmática en la cual, según señalaba Eugenio Trías, liberado de la cadena de necesidad que el límite le impone «se juega el sentido o sinsentido, la razón o la sinrazón de la existencia. Pero la racionalidad del símbolo es potencial» (1999, p. 54).

1. Prada: el precursor

Hasta la publicación de *Minúsculas* (1901), Manuel González Prada era la voz insurgente tras la Guerra del Pacífico, el gran polemista del Politeama, el defensor de una conciencia peruana contra la hasta entonces «intocada imagen de la Arcadia colonial» y había trazado «los lineamientos esenciales de la heterodoxia limeña», resumida en «la universalización del Perú a través de la definitiva asunción de la nacionalidad anticolonial» (Salazar Bondy, 1964, pp. 97-98). En contraposición a su verbo combativo, la obra lírica de González Prada parecía refugiarse en una «política del ritmo» que entendemos, siguiendo al teórico y traductor francés Henri Meschonnic, como «el combate para sostener juntos la rima y la vida; el poema, la ética y lo político» (2007, p. 205). El tecnicismo formal de Prada se alía con una conciencia cultural cosmopolita que forma parte de algunas de las más relevantes características del movimiento modernista. Las «Notas» sobre versificación que dan inicio a *Minúsculas* y, en su interior, el poema «Por la rosa» (2015, pp. V-IX), subtitulado «(A manera de prólogo)», son sin duda esencial antecedente egureniano por su lucha contra la «apoplética figura» del burgués, «brutal mayoría» de aquellos que define como «Denodados paladines / De alcornoques y ciruelos / Contra dalias y jazmines».

Para los amantes de la hermosa Poesía serán los versos finales: «Resignémonos en prosa; / Mas en verso, combatamos / Por la azucena y la rosa».

Con Manuel González Prada ingresan a la poesía peruana las lecciones parnasianas y realistas que alimentaron la órbita modernista. A este cauce se incorporaría en el continente americano el simbolismo, al cual no siempre pudo suplantar enteramente. Ángel Rama argumentaba que aquellas lecciones «apagaron el énfasis confesional y retórico de tardía procedencia romántica, obligaron a la precisión del diseño y a la estricta medición de palabras y consonantes, pusieron intensidad y vivacidad en la escritura, deslumbraron con una nota de autenticidad, de expresión real de lo vivido, que sonó como una resurrección de la poesía» (1985, p. 59). Ese rigor de la forma, exactitud del diseño, precisión de la escritura y funcionalidad del discurso terminarían mezclándose con otros comportamientos literarios, estilos e ideologías (individualismo, anarquismo, humanismo, esteticismo, onirismo, decadentismo, ocultismo, hermetismo) según fuera el grado de modernización alcanzado por las respectivas realidades productivas y culturales.

La *Ortometría* de González Prada (escrita entre 1902 y 1910, con su parcial reflejo en las «Notas» de *Minúsculas*) refuerza el papel mítico de un lenguaje no utilitario que sacraliza a la poesía. Si, como reflexionaba Meschonnic (2007, p. 34), el ritmo designa «la organización del movimiento de la palabra en el lenguaje», de los paradigmas lingüísticos de González Prada se deriva la oposición clásica entre verso-poesía y prosa, dependiente también de su labor traductora con el consiguiente acercamiento de voces literarias.

En el prólogo escrito en 1902 para las *Poesías completas* de José Santos Chocano, González Prada alabó su potencia verbal, profusión metafórica («piensa en imágenes»), variedad y riqueza de formas, fecundidad y laboriosidad («de veinte a treinta mil versos»), y el inapreciable mérito de haber florecido en un país «donde no abundan los maestros, ni brilla mucho el progreso intelectual. En Política, Ciencias, Literatura y Bellas Artes, los peruanos vivían aún en la época del ensayo y el talento. Ni en la prosa, ni en el verso hemos poseído lo que se llama un *artista*». González Prada no encontraba en la nueva generación de poetas quien pudiera eclipsarle y «mientras surge el *eclipsador* Chocano merece llamarse el Poeta Nacional del Perú» (González Prada, 1902, p. 15).

2. Duendes y rondas

El camino para esa «artisticidad» (o, como diría Luis Rebaza, para la construcción de un artista peruano contemporáneo) pasa en primer lugar por Eguren, un poeta alejado de la persistente tradición redentorista del letrado americano señalada por Ángel Rama para su «ciudad letrada», visible en Manuel González Prada, José Santos Chocano

o José Carlos Mariátegui. La independencia de Eguren, reconocida por Mariátegui, será su principal caballo de batalla, y el comienzo de esa «escritura de las cuevas» con la que Héctor Libertella describía «el deseo de volver a la caverna y *trabajar* (en) *lo oscuro*» (1997, p. 36), cierta manufactura y sus límites, «aparato teórico de goce y de uso íntimo que se inscribe en la misma piedra en gesto de *leerla*» (pp. 44-45). Así, no es de extrañar que Eguren termine convirtiéndose en el duende mayor de una poesía que parecía haber estado, desde siempre, cuidadosamente propuesta en el interior de «la gruta», en cuyos estatutos podemos leer:

> «la gruta» es la reunión de un grupo de intelectuales con el fin de mantener dentro y fomentar fuera de ella la inquietud intelectual.
> los miembros de este grupo serán llamados «duendes».
> para la realización del fin propuesto los duendes tendrán dos clases de reuniones: «rondas chicas» y «rondas grandes». las rondas chicas se realizaran todos los sábados por la noche de 9 a 12 con una tolerancia máxima de media hora. en estas rondas se realizarán los trabajos internos de la gruta.
> las rondas grandes consistirán en actuaciones mensuales, ya sean musicales, teatrales, pictóricas, etc. a iniciativa de la gruta.
> a las rondas grandes podrán concurrir todos los profanos que se desee invitar. […]
> los duendes no podrán llamarse entre sí por sus apellidos.
> los duendes tienen la obligación de concurrir a todas las rondas. […]
> es obligación especialísima de todos los duendes alentar indicando, concurrir y contribuir en toda forma, al mayor éxito de toda actividad intelectual que, fuera de la gruta, realizara particularmente un duende.[…]
> como actividad adjunta a la vida de la gruta se realizarán las «rondas campestres» que serán paseos eventuales que organice la gruta[1].

Para llegar a este grupo de intelectuales creado al conjuro de Eguren, «fundador de la duendería» según Ernesto More[2], conviene recordar el gestado alrededor de la revista *Contemporáneos* (1909) fundada por Enrique Bustamante y Ballivián y Julio

[1] «la gruta», estatutos (Colección Eguren JME-DOC-0026/1 AHRA-IRA-PUCP). Todo el texto en minúsculas.

[2] «En 1929 se constituyó en Lima el grupo de los Duendes, al conjuro de José María Eguren, fundador de la duendería. Los duendes eran, aparte de Eguren, Isajara, Aurora y Pilar Laña, Alida Elguera, Helena Aramburú Lecaros, Enrique Bustamante y Ballivián, Martín Adán (duende ciento por ciento), Luis Alayza y Paz Soldán, Enrique y Ricardo Peña Barrenechea, Alfonso de Silva, José Hernández, Arturo Jiménez Borja, Carlos Crosby, Alfonso Vargas, José Alvarado Sánchez (todo un duendecito), Luis Fabio Xamar, Luis Felipe Alarco, Oquendo de Amat, Emilio Adolfo Westphalen, Luis Valle Goicoechea (duende conventual), Pepe Diez Canseco, Carlos Sánchez Málaga (duende pescador), Antonio Espinosa Saldaña, Carlos Raygada, Gilberto Owen, duende a pesar de ser mexicano; y otros más cuyos nombres, por ser de duendes, se le escapan al cronista» (More, 1954, pp. 123-124).

A. Hernández, principal órgano de esos «Nuestros 'Independientes'», reconocidos por Mariátegui como aquellos que «sienten la necesidad de afirmar su autonomía del cenáculo 'colonialista'», que se presentan como «la avanzada del modernismo en el Perú». Su búsqueda de la amistad de González Prada es un gesto que «afirma por sí solo una 'secesión'. El poeta de *Exóticas*, el prosador de *Páginas Libres*, quien entonces no colaboraba sino en algún acre y pobre periódico anarquista, reaparece en 1909 ante el público de las revistas literarias en compañía de unos independientes [...]» (Mariátegui, 1979, p. 190). La revista *Contemporáneos*, explica Estuardo Núñez, «puso la obra de Eguren en el tapete de las discusiones y los amigos hubieron de decidirlo a conformar un volumen que aparece en 1911» (Núñez, 1964, p. 27). Así, la aparición de algunos poemas de Eguren en la revista lo convertiría en un poeta generacional. En suma, a la insistencia de sus amigos y del maestro González Prada, quien regresaba a la poesía con su segundo poemario, *Exóticas* (1911), debemos la publicación de *Simbólicas,* «un título que constituye todo un programa», según Juan Manuel Bonet (2008a, p. 15).

3. *Simbólicas*

El simbolismo egureniano, propuesto como «simbólica», muestra la necesidad de una concordancia inherente a una poesía que adopta para sí flexionándola (haciéndola suya), una clasificación de la cual depende. La ambigüedad de sus proyecciones simbólicas —un símbolo en marcha constante creado en el interior del poema— evidencia el choque entre las ideas extensivas y la forma que circunscribe y concreta; de allí el tratamiento irónico y grotesco de los estereotipos modernistas. A estas ideas se enfrentará el poema desde una fantasía poética que se debatirá entre lo morfo y lo amorfo[3], lo armónico y lo desarmónico. La aprehensión de esa forma informe, ambivalente entre el dolor y el placer, se convertirá en la principal configuración poética.

[3] En uno de los *Motivos* de Eguren sobre «Los caballos de Chagall» escribe: «El hada Fantasía, morfa y amorfa, libélula del alma, dará dulces quimeras» (Eguren, 2008b, p. 224). Citaremos siempre por esta edición de Juan Manuel Bonet.



Imagen 1. Portada de la primera edición de *Simbólicas*. Lima, 1911.

La primera «simbólica» escrita por Eguren fue «Juan Volatín», acompañada, según confesión, de «otros poemas modernistas»[4]. Con un modo poético iniciado alrededor de 1899, *Simbólicas* inauguraba el gran siglo de la poesía peruana, su «precursión»[5] (señalada por Alberto Hidalgo en su prólogo al *Índice de la nueva poesía americana* de 1926) tenía que ver con una poesía introspectiva, replegada sobre sí misma, hipnótica, perturbadora, cuya tenaz invulnerabilidad se dramatiza en sueños, visiones

[4] «Publiqué algunos versos en *Lima ilustrado* y en *Principios*, escribí por ese tiempo 'Juan Volatín', mi primera simbólica, y otros poemas modernistas» (Eguren, 1997, p. 355). «La que considero muy interesante porque fue verdadero juego de mi juventud es 'Juan Volatín'. Es además mi primera poesía simbolista. La hice antes de que conociera a Maeterlinck» (Eguren, 1997, p. 373).

[5] «No hemos nacido por generación espontánea. Hace algunos años estas cosas tuvieron su evidente anticipación en la obra, breve pero cabal, del inmenso poeta peruano José María Eguren. Cuando la gente rubendariaba aún a voz en cuello, mi paisano publicó "Simbólicas" y "La Canción de las figuras", que son para los americanos lo que para los franceses la obra de Rimbaud: la precursión. Acaso los procedimientos empleados por él sobrelleven alguna edad, pero el espíritu es nuevo, nuestro. Tras de eso no hubo nada importante hasta que apareció Huidobro» (Hidalgo, 2007, p. 17).

y fantasías. Los 34 poemas de *Simbólicas* conforman un horizonte expresivo marcado por un infantilismo consciente y deliberado, recuerdo de un ambiente familiar («A la memoria de mi querido hermano Jorge Luis Eguren», reza la dedicatoria) protector, nutricio, sobre el que se yerguen las terribles paradojas de la vida adulta, un mundo discriminatorio porque separa y divide; donde la muerte es principal frontera.

Simbólicas comienza y termina con un lied[6] («Lied I» y «Lied IV» respectivamente) que potencia la musicalidad del verso, la alianza entre poesía y canción, y los fundamentos románticos del modernismo. Desde el alba («Lied I») hasta la noche («Lied IV») transcurre un poemario en cuyo último verso recordará Eguren una de las causas principales de su funesta poesía: «sangrando la piedad de la inocencia» (Eguren, 1911, p. 56). Aunque el «Lied II» y el «Lied III» están vinculados con el naufragio de las naves y la tristeza del mar, el conjunto de los *lieder* conforma una suerte de manifiesto sobre la principal divisa en Eguren «Siempre a lo desconocido» (Eguren, 1997, p. 371). De este modo desplegará, según presenta en el «Lied I», de pasado a presente («Era el alba. […]/ Es el alba:») todo un procedimiento que desemboca en el hallarse, es decir la constancia de lo que «hay», principal aportación de nuestro poeta: «Es el alba;/hay una sangre bermeja en el olmo/y un rencor doliente en el jardín/ […] y en la bruma hay rostros desconocidos/que contemplan al árbol morir» (1911, p. 7).

Cada uno de los *lieder* (excepto el último) forma tándem con una «simbólica»: «Lied I» con «Marcha fúnebre de una marionnette»; «Lied II», con «El pelele»; y «Lied III», con «Juan Volatín». Si comparamos el manuscrito de *Simbólicas* anotado por Ricardo Silva-Santisteban[7] (1997, p. 421), observamos que uno de los cambios más transcendentales en la publicación ha sido precisamente utilizar los *lieder* como posible estructura interna, en su convergencia además con esos tres poemas (y no son los únicos) donde Eguren rinde homenaje a un modelo estético de larga tradición.

Para el filósofo italiano Giorgio Agamben (2001, p. 108) sería Baudelaire quien advirtió en un texto publicado en 1853 con el título de «Moral del juguete» que un artista inteligente podía encontrar materia de reflexión en un juguete. Siguiendo a

---

[6] Consultar el trabajo minucioso de Hervé Le Corre «Los *lieder* de José María Eguren (1874-1942) como dispositivo poético» (2001) donde reseña para los *lieder* egurenianos «la ausencia de un patrón métrico o rítmico uniforme. La balada o los lieder tampoco ofrecían esa uniformidad: aunque predominaban en su traducción al castellano las formas arromanzadas para las baladas, eran múltiples las adaptaciones ocasionadas por los otros tipos de poema (como los de Heine), si bien, muchas veces, se volvía a los cauces autóctonos». Propone atender fundamentalmente los «nuevos protocolos de transmisión y de escucha en un marco intertextual también polifónico» (p. 279).

[7] En este manuscrito, el «Lied II» (titulado «Muerta») ocupaba el puesto número 14, terminando el conjunto con «Lied III», «Lied I» y «Lied IV» (con un total de 29 poemas donde faltan «La oración de la cometa», «Los robles», «Juan Volatín», «La procesión» y «Los Alcotantes». (Véanse las «Notas» de Ricardo Silva-Santisteban a la poesía de Eguren en su edición de 1997).

Philippe Ariès en su libro *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime,* recuerda que hasta el siglo XVIII «la Europa adulta busca ávidamente los objetos en miniatura, las casas de muñecas, los *jouets d'Allemagne* y las *petites besognes d'Italie*». Pero es preciso señalar que el origen de los juguetes data de mucho tiempo atrás.

En uno de sus *Motivos*[8] titulado «De estética infantil», Eguren cita a William James, quien «estudia el niño como la más profunda entidad de vida» y a Emerson que «le confiere igual prestancia» (Eguren, 2005, p. 55). Semejante modelo se amplía en el motivo «Paisaje mínimo» (pp. 121-128) donde «la metafísica de la miniatura» representada por los niños y sus juguetes[9] se extiende a los dibujos miniados de los bizantinos del X, los góticos del XIII, los benedictinos, Limbourg de Chantilly, Fouquet, Memling, grabadores como Doré y Neuville, los dibujantes japoneses, los vanguardistas desde Cézanne hasta Rousseau y Picasso, Chagall, la fotografía de Paul Citroën, Vermeer (citado por Franz Roh), la Naturaleza, la música (las «operitas relámpagos» de Milhaud).

> Los historiadores de los juguetes —escribe Ariès—, los coleccionistas de muñecas y de objetos en miniatura, encuentran siempre muchas dificultades para distinguir las muñecas-juguetes de todas las demás imágenes y estatuillas que los terrenos de las excavaciones restituyen en cantidades casi industriales y que tenían la mayoría de las veces un significado religioso: culto doméstico, culto funerario, ex voto, etcétera (Agamben, 2001, p. 111).

Después del primer lied, *Simbólicas* anuncia la llegada de la farándula de la reina Fantasía con un cortejo donde se acumulan las personificaciones poéticas vistas o entrevistas durante la marcha, figuración cinemática de un mundo, estudio del movimiento (o no) de los cuerpos, de su trayectoria en función del tiempo:

---

8 Como lo define Juan Manuel Bonet *Motivos* o *Los Motivos* es «el libro que ocupó a José María Eguren, que prácticamente ya no iba a escribir poesía, durante el final de los años veinte y el comienzo de los treinta […] un libro de prosas de carácter principalmente ensayístico […] pero en la mayor parte de las cuales se cuelan, por fortuna, la subjetividad del autor, sus vivencias, sus recuerdos, muchos de ellos de la infancia, de la hacienda» (Eguren, 2008b, pp. 7, 9).

9 «La miniatura es el espejo de la infancia. Se diría que los niños son miniaturas. Vive en la esfera diminuta y pintoresca de los juguetes. El esquema del paisaje mínimo consiste en una reducción de líneas. Los juguetes son una simulación liliputiense de la vida» (Eguren, 2008b, p. 121).

Marcha fúnebre de una marionnette

Suena trompa del infante con aguda melodía...
La farándula ha llegado de la reina Fantasía;
y en las luces otoñales se levanta plañidera
la carroza delantera.
Pasan luego, á la sordina, peregrinos y lacayos
y con sus caparazones los acéfalos caballos;
va en azul melancolía
la muñeca. ¡No hagáis ruido!;
se diría, se diría
que la pobre se ha dormido.
Vienen túmidos y erguidos palaciegos borgoñones
y los siguen arlequines con estrechos pantalones.
Ya monótona en litera
va la reina de madera;
y Paquita siente anhelo de reír y de bailar;
flotó breve la cadencia de la murria y la añoranza;
suena el pífano campestre con los aires de la danza.
¡Pobre, pobre marionnette que la van á sepultar!
Con silente poesía
va un grotesco Rey de Hungría
y lo siguen los *alanos*;
así toda la jauría
con los viejos cortesanos.
Y en tristor á la distancia
vuelan goces de la infancia,
los amores incipientes, los que nunca han de durar.
¡Pobrecita la muñeca que la van á sepultar!
Melancólico un zorcico se prolonga en la mañana,
la penumbra se difunde por el monte y la llanura,
marionnette deliciosa va á llegar á la temprana
sepultura.
En la trocha aúlla el lobo
cuando gime el melodioso *paro bobo*.
Tembló el cuerno de la infancia con aguda melodía
y la dicha tempranera á la tumba llega ahora
con funesta poesía
y Paquita danza y llora (Eguren, 1911, pp. 8-9).

Jacques Derrida (2010, 261) propone que «pensar *la* marioneta es tratar de pensar lo vivo de la vida, y un 'ser' vivo que quizá no es, un *ser vivo sin serlo*» que no es sino

«simulacro de ente», «prótesis», «fetiche», la «marioneta es todo esto: la vida la muerte (a la vez: desarrollar), un simulacro, una prótesis [...] un fetiche». Un aspecto esencial de esta poesía marionetiforme de Eguren es la reflexión sobre la falta de espontaneidad, de independencia, de autonomía automotriz, de viveza, de vida. La marioneta como cuestión del arte, cuestión para el arte.

Si para Giorgio Agamben (2001, p. 108) el «ingreso de un objeto en la esfera del fetiche es cada vez el signo de una transgresión de la regla que asigna a cada cosa un uso apropiado», la relación fetichista de Eguren con los juguetes (objeto inagotable de deseo y fantasía) se encuentra en la base de su creación; cifra así el carácter inquietante de una frustrante relación con el exterior a través de un espacio de, y para el, juego convertido en lugar de la experiencia de su ser en el mundo. «Si la estética procede del juego» (Eguren, 2008b, p. 104) como afirmaba Eguren en su motivo sobre «La gracia», su «colosal juguetería» advertida por Mariátegui (1979, p. 198) será uno de los principales soportes de su analítica existencial (el otro es la Naturaleza).

Contemporáneo del checo Rainer María Rilke (1875-1926), parece como si en Eguren también hubiera rebosado de estopa el cuerpo de títere en el que el poeta se ha convertido. Volcado sobre sus «Muñecas»[10] (como el estudio de Rilke) sabe que estas son conocedoras tanto de las primeras experiencias sin nombre de sus propietarios como las mensajeras adelantadas de nuestra mortalidad. Los juguetes de Eguren han asumido además todas las irrealidades de su propia vida. Son la probeta en la cual se gestará la peculiar belleza donde se habrán de moldear sus figuras años más tarde. Entre ellos (juguetes/poemas) se encuentran «Marcha fúnebre de una marionnette», «El pelele» y «Juan Volatín» en la cúspide de las pirámides de aquellos «símbolos conglomerantes» de Eguren advertidos por Américo Ferrari, donde lo «Absoluto-Desconocido-Invisible» integra de escalón en escalón «el sentido de cada elemento simbólico determinado inmediatamente inferior» (Ferrari, 1977, p. 131).

Quizás resida en este simbolismo particularmente estructurado —cuya complejidad constituía para Ferrari el núcleo del sentido de la poesía de Eguren— la distinción simbólica admitida por el autor. En una breve entrevista para *Variedades*, Eguren confesó haber escrito espontáneamente «algunas composiciones simbólicas que pudieran ser una innovación de las alegorías clásicas. Me ha atraído la síntesis y el simbolismo del misterio, pero sin limitarme a las escuelas, he procurado exteriorizar las emociones más intensas de mi vida» (Eguren, 1997, p. 370).

[10] La primera publicación de «Puppen. Zu den Wachs-Puppen von Lotte Pritzel» fue en *Die Weißen Blätter, 1*(7), 635-642 (marzo de 1914).

4. Simbolismo y alegoría

Resulta difícil asegurar dónde se unen simbolismo y alegoría[11] en Eguren, pero la procesión de símbolos, su «transcurrir» como esencial mecanismo estudiado por Antonio Cisneros (1967), pareciese tener una causalidad alegórica —dependiente para Angus Fletcher «de la suspensión de la incredulidad en la magia y en la causalidad mágica» (2002, p. 179) y necesaria para que funcione la memoria evocativa de Eguren— desde donde irá avanzando hasta la creación de símbolos de emoción infinita, suficientemente autónomos e independientes por su energía imaginativa. Así, junto al simbolismo intelectual, esos símbolos asociados a ideas que para W.B. Yeats eran «los juguetes del escritor alegórico» (2005, p. 179), aparece ese simbolismo emocional manifestado por los hombres solitarios en momentos de contemplación poética cuando se presentan las alteraciones, modulaciones o combinaciones de un estado de ánimo, un banquete de estados de ánimo para procurar esa «revelación del misterio por la verdad del sentimiento» como define Eguren la poesía en su motivo «La emoción del celaje» (p. 81). Será en ese «despliegue gradual», «formalmente secuencial», presente en la simbólica de Eguren, donde funciona la alegoría como proceso de explicación, permitiendo un incremento de la comprensión del lector «que sigue la fábula», aunque «la mayoría de las alegorías importantes, mantienen sus imágenes oscuras, una de las fuentes de su grandeza» (Fletcher, 2002, pp. 77-78).

En una de las primeras reseñas de *Simbólicas*, escrita por Pedro S. Zulen en *Ilustración Peruana* (22 de noviembre de 1911), el estudioso llamaba la atención sobre la existencia de dos simbolismos, el que expresa las imágenes de la naturaleza o del espíritu, y el simbolismo que con ellas representa. Es decir «detrás de un simbolismo hay otro» (Zulen, 1977, pp. 55-56). A este segundo simbolismo, evidente en casi todas las composiciones del libro, Zulen lo llama «simbolismo de conjunto», y lo conceptúa como nuevo: es un *simbolismo* lleno de imágenes *simbólicas* y donde «el pensamiento genérico está vaciado en toda la composición» (p. 58) como en «Las Torres» y «Los reyes rojos».

Ciertamente la simbólica procesional egureniana se categoriza en los títulos «Marcha fúnebre de una marionnette», «Marcha noble», «La comparsa», «La procesión»; y en

[11] Según explica Angus Fletcher al principio de su monografía *Alegoría. Teoría de un Modo Simbólico*: «La retórica tradicional, establecida por Cicerón, Quintiliano, y los retóricos renacentistas, planteaba la alegoría como una secuencia de metáforas secundarias que unidas dan lugar a una sola metáfora "extendida"» (Fletcher, 2002, p. 75). Sin embargo, en su opinión esta metáfora continua, distinguida por la terminología retórica, «oscurecía, precisamente, las complejidades, que son el aspecto más interesante de la alegoría» (p. 76), como por ejemplo el que «la función más apreciada por la alegoría (sea) el enigma, un enigma no siempre descifrable […] el autor puede aumentar el enigma incluso con oscuridades propias sin que por ello la alegoría se desintegre en un sinsentido» (p. 77).

el interior de los poemas donde se multiplican las referencias correlativas: farándula («Marcha fúnebre de una marionnette»), rondinela/ronda/rondalla («¡Sayonara!», «El pelele», «Lis», «Los robles»), cortejo («Las bodas vienesas»), cabalgata («El Duque»), testimonio de una expresión poética muy crítica con los tiempos pasados y cuya dinámica parcialmente reside en la creación de fantásticas y desventuradas ficciones producto de esa «sombra de las edades» que no perdona (Eguren, 1911, p. 54)[12]. El tránsito, el movimiento, la mudanza; y sus opuestos: la inacción, el quietismo, el ir a ninguna parte, forman parte además de ese ir regresando del símbolo, de su inestabilidad, volatilidad, belleza abstracta, poder inapelable, excentricidad, destellos de ese mundo remoto que nos visita en los sueños, formas de una comitiva (el lenguaje de la poesía) perteneciente por igual a «la hora de la maravilla» o «la bruma de la pesadilla» (pp. 17-18)[13].

La simbólica egureniana se gesta desde la tristeza de una infancia distante: «Y en tristor á la distancia/vuelen goces de la infancia» en «Marcha fúnebre de una marionnette» (1911, p. 9), porque al intentar proyectar el aprendizaje vital de sus exóticos juguetes de cartón su fantasía se resiente. Ese «tristor» o «tristecía» depende en el poema «El pelele» de la «pelelenía», donde «las princesas cantan la pelelenía» (p. 30) que tiene lugar cuando las «rondinelas» confluyen con las «faramallas» («en las rondinelas y las faramallas», p. 30)[14] término definido en el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* como «charla artificiosa encaminada a engañar». Eguren arroja sobre el engaño (festivo, ideal, azul de las princesas rubias) «sombrosa la duda» que ciñe a un pelele horrorizado que «se muere del alma / de escondido mal» (p. 31), recusando así una estética cuyo ceremonial convertirá en farsa, pantomima como dice en «Lis»: «Con dulces begonias/danzaban las mimas,/con las ceremonias /de las pantomimas» (p. 34). Con un «verso desolado» (p. 16)[15], Eguren «Con matices / y borrones, / va cantando felices supersticiones» (p. 28)[16], aquellas que siguen conservando a los niños como principales espectadores (Paquita, la niña de «Ananké», «Blasón», «Nora», y los de «Juan Volatín») porque, como escribió:

> Es triste recordar el pasado con sus músicas idas y sus esperanzas dispersas [...] porque mis primeras notas fueron infantiles.
>
> Recuerdo los juguetes de mi niñez. Componía con ellos cortes egipcias y rimaba versos acompasados a mis faraones de colores; me alucinaba lo lejano y era mi

[12] En «Los Alcotantes».

[13] En «Las bodas vienesas».

[14] En «El pelele».

[15] En «Ananké».

[16] En «La oración de la cometa».

> anhelo poetizar, en algún arte, la añoranza de la primera música y del primer paisaje que me tocaron con su sueño y su alegría (Eguren, 1997, p. 373).

Carlos Germán Belli justifica como posible origen del afán personificador de Eguren el que escribiera tales poemas para sus pequeños sobrinos, pretexto infantil inicial que más tarde responderá a causas mucho más complejas porque el autor «llega a encarnarse en el personaje que crea, en tácita identificación; y tras él se oculta por completo porque este mecanismo de síntesis le permite sugerir en lugar de explicar o nombrar directamente» (Belli, 1982, p. 39). Belli menciona la figura de un mandala como posible composición de los círculos concéntricos de la vida y la obra de José María Eguren, «uno y otro girando sobre el mismo punto, personificado por el propio poeta» (p. 28), lo cual podría trasladarse como estructura a *Simbólicas*. En efecto, en este poemario podemos seguir esa «espiral de los días y los versos, estrechamente unidos sobre el fondo del inexorable destino y el viscoso subconsciente» apuntada por el creador del *Hada cibernética* (p. 29).

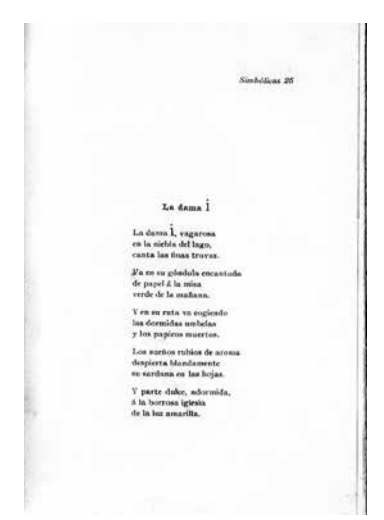
El dramatismo de la simbólica egureniana sostiene la creación de unos personajes[17] cuya calidad enigmática y aislamiento en lo imaginario se reparte entre una serie de poemas dependientes de un mundo dado (arquitectónico en «Casa vetusta» y «Las Torres»; mitológico para «Eroe», «La walkyria», «Hesperia»; de la naturaleza, «Los robles» y «Los Alcotantes»; aristocratizante, en «Las bodas vienesas», «Marcha noble», «Blasón», «Los reyes rojos», «Lis», y «El Duque»; las muñecas-el juego-los niños como en «Marcha fúnebre de una marionnette», «Nora», «La oración de la cometa», «El pelele», «El dominó» y «Juan Volatín», la mina con «Pedro de Acero») y su articulación con aquellos otros de mayor hermetismo y naturaleza visionaria como «Rêverie», «Las Señas», «La dama i», «Diosa ambarina», «Syhna la blanca», y «La Tarda». Consideramos que el tránsito entre ambos se realiza esencialmente en los poemas «¡Sayonara!» y «La comparsa» como acceso a una «obscuridad» a la que se llega «entre exóticos juguetes de cartón» despidiendo a las «figulinas galantes» («¡Sayonara!», pp. 10-11), o convirtiendo las «festivas formas galantes» en «figurantas» («La comparsa», p. 36).

Entramos en la poética de la ensoñación con «Rêverie», poética a la que Eguren accede desde la conversión de una infancia solitaria en una infancia cósmica, como diría Bachelard (1997, p. 164), a través de la música y la naturaleza, de la naturaleza en la música como aquellos «primeros sones de valle expresivos, y los ritmos lontanos de los insectos de la noche serena» recordados por nuestro poeta en las primeras canciones de su niñez en el motivo «Sintonismo» (2005, p. 24). Como los grandes músicos que admira, Eguren se inspira en la campiña, en ese paisaje costeño de haciendas, lagunas,

[17] Para César Debarbieri el «símbolo egureniano obedece a esta necesidad de representarnos (mediante personajes) las cosas cuya percepción es difícil o confusa» (1990, p. 17).

aves migratorias; son esos «murmurios y símbolos en la Naturaleza» en el motivo «Línea, forma, creacionismo» (p. 46) los que producen la melopeya que intenta reproducir en sus poemas. En «Rêverie» Eguren sueña con «dos dulces bellezas matinales; / y oí melancólicas hablaban / de las nobles dichas forestales», la imaginación y la memoria rivalizan en un poema donde Eguren «despierto años después» las divisa de nuevo «y hablaban las bellas melodiosas; /pero no se oían sus palabras». La transposición musical permitirá encarar la ensoñación solitaria en los últimos versos «Así, su memoria me traía /las baladas de Mendelssohn claras; / pero ni Beethoven poseía / la tristísima luz de esas caras» (p. 12).

En el manuscrito de *Simbólicas*, «La dama i» era el poema inicial, titulado «Gondellied: La dama i»: en este poema, como si siguiera a Mendelssohn, Eguren imita la música de sus gondoleras venecianas (también llamadas «Barcarola»). En la primera estrofa «La dama i, vagorosa /en la niebla del lago, /canta las fina trovas», para en la segunda comenzar el movimiento «Va en su góndola encantada / de papel á la misa / verde de la mañana» (p. 25). Sorprende el tamaño[18] de la i, principio de poesía visual, para mostrar el fuerte contrapunto entre la naturaleza femenina de la «dama» («vagorosa», «dulce», «adormida») y la presencia apabullante de su nombre. La escritura poética pudiera estar personificada a través de este sostenido desdoblamiento y experimentación tipográfica, que conlleva aislamiento y también un espacio de reflexión.



Simbólicas 25

La dama i

La dama i, vagarosa
en la niebla del lago,
canta las finas trovas.

Va en su góndola encantada
de papel á la misa
verde de la mañana.

Y en su ruta va cogiendo
las dormidas umbelas
y los papiros muertos.

Los sueños rubios de aroma
despierta blondamente
su sardana en las hojas.

Y parte dulce, adormida,
á la borrosa iglesia
de la luz amarilla.

Imagen 2. Poema «La dama i» tal como apareció en la primera edición de *Simbólicas*.

---

[18] Por problemas tipográficos no podemos reproducir el tamaño de la letra i (garamond 18, por ejemplo, si el resto es garamond 10) ni en el texto ni cuando cita su nombre en los versos.

En muchos poemas podemos advertir el tránsito de las señales a los símbolos, que según Ernst Cassirer corresponden a «dos universos diferentes del discurso: una señal es una parte del mundo físico del ser; un símbolo es una parte del mundo humano del sentido. Las señales son 'operadores'; los símbolos son 'designadores'. Las señales [...] poseen, no obstante, una especie de ser físico o sustancial; los símbolos poseen únicamente un valor funcional» (Cassirer, 1994, p. 57). En Eguren las señales «de muriente dolor» («Lied I»), «multiplicadas» («Casa vetusta»), «mudas» («Las bodas vienesas») y «lucífugas» («El dominó») sirven para introducir la visión instigadora del poeta sobre el poder de la muerte en su conciencia, tema central del simbolismo, «la dinámica de la desesperación» provocada por la defensa del elemento humano en medio del abismo, como afirma Anna Balakian (1969, p. 204).

«Las Señas» de la tumba asiria, los papiros muertos cogidos por «La dama i», los vampiros blancos mirando con signos rojos a la «Diosa ambarina», la mansión cerrada de «Syhna la blanca», y el paseo de «La Tarda» por la muerta avenida canalizan ese estado constante en Eguren entre la huida del sueño y el pesimismo fatalista, permitiendo la verbalización de una vida en crisis diaria: a César Vallejo le dirá en 1918 «¡Oh, cuánto hay que luchar; cuánto se me ha combatido!» (Vallejo, 1984, p. 108).

5. Primeras valoraciones

El primero de febrero de 1916 ve la luz el segundo número de la revista *Colónida*, dirigida por Abraham Valdelomar. En la portada, un dibujo suyo sobre nuestro poeta daba paso al texto de Enrique A. Carrillo, «Ensayo sobre José María Eguren», precedido de una nota encomiástica firmada por Valdelomar:

> «Colónida» realiza, con la publicación de este brillante ensayo, uno de sus más grandes ideales. Fue creada esta revista para dar a conocer al público, engañado tantas veces por falsos apóstoles, a los verdaderos ingenios nacionales, entre los cuales tiene el más alto puesto de honor nuestro maravilloso poeta[19]. Este triunfo de «Colónida», que necesita algunas líneas de comentario, lo es, al mismo tiempo, de quienes, desde hace seis u ocho años, fueron los admiradores solitarios, los entusiastas estimuladores, los cariñosos hermanos y los voceros incansables del tesoro artístico de Eguren, que hoy nos revela un escritor cuyo talento, donosura, eclecticismo y honda sensibilidad artística, han pasado los límites de la Patria. Necesario es citar los nombres de los que, entre nosotros, exaltaran desde su iniciación los valores poéticos de Eguren. Entre los que comprendieron, alentaron y sostuvieron en discusiones a Eguren, entre los que valerosamente lo aplaudieron en sus escritos cuando el poeta

[19] En el primer número del 15 de enero se había publicado el poema «Antigua» de José María Eguren perteneciente a *La canción de las figuras*.

> surgía, se cuentan bien pocos, por cierto: Don Manuel González Prada, Enrique Bustamante y Ballivián, Percy Gibson, Enrique Casterot, Luis Álvarez Calderón, Alfredo González Prada, Guillermo 2º Billinghurst, Luis Emilio León, Alfredo Muñoz, Manuel Beingolea, Julio A. Hernández y algún otro. El autor de estas líneas reclama para sí solamente ser el más intenso de sus admiradores.- ABRAHAM VALDELOMAR (Carrillo, 1981, p. 5)[20].

Aunque en este número solo aparecía el poema «La Tarda» de *Simbólicas,* el ensayo de Carrillo[21] presentaba a Eguren como «nuestro primer simbolista» y definía, además, dicho movimiento como «algo más» que el modernismo[22] por ser la «interpretación figurada de la realidad», y alababa al poeta «cuando se pinta a sí mismo en la imagen de Peregrín, cazador de figuras, que atisba relaciones nuevas y maravillosas» (1981, pp. 6-7). Para Carrillo, en Eguren se revelaban dos modalidades poéticas que hasta entonces no habían sonado en la lira peruana: «La sensación del misterio de las vidas silenciosas, la de lo trágico cotidiano a lo Maeterlinck […] y la transposición musical del paisaje» (p. 8). Entre los poemas estudiados se encuentran «Las puertas», «Los delfines», «La sangre», «Antigua», «Marginal» y «Lied V» (este último como raro ejemplo de poesía amorosa) a través de un análisis donde se citan además «Las bodas vienesas» (como «capricho goyesco, inspirado por una juguetería») y «Los robles» por su divina sencillez. Frente a los críticos burlones que se mofan «del simbolismo, del verso libre y la audición coloreada», se afirma la originalidad de nuestro poeta («no comparo a Eguren con nadie») a pesar de las influencias recibidas (Poe, Mallarmé, Verlaine, Francis James y Rubén Darío son las anotadas). Según Carrillo, aunque Eguren pertenece a la gloriosa historia del simbolismo, «nadie antes que él, cantó así en nuestra América», nota cómo el poeta destaca «el encanto de nuestros paisajes cisandinos», y también subraya la musicalidad de su verso y la seguridad de su técnica. Termina señalando que en «la evolución hacia la pureza y la simplicidad de esta alma inquieta de artista y visionario» han de brotar todavía «nuevas armonías misteriosas y otros suaves milagros» (pp. 11-12).

---

[20] La edición facsimilar de la edición de 1916 no está numerada. La página se corresponde con su numeración en el interior de la revista.

[21] Citamos el ensayo en *Colónida,* aunque en la bibliografía también incluimos su edición dentro de *La canción de las figuras.*

[22] «El modernismo, en América, puede definirse como la escuela que rompiendo con la rigidez preceptiva de los clásicos y la artificiosa, monótona y vacua abundancia lírica de los románticos solo se inspira en la emoción sincera, en la contemplación de la realidad objetiva y en su exacta y completa reflexión subjetiva, y no acepta, ni busca como modelo y parangón del ritmo poético, sino el de la vida misma. Pero el simbolismo es algo más. El simbolismo es la *interpretación figurada de la realidad*» (Carrillo 1981, p. 6). La evolución desde una reflexión subjetiva de la realidad a una interpretación figurada de la misma es la clave para Carrillo de ese más allá simbolista egureniano.

En el número 3 de *Colónida*, del primero de marzo de 1916, se publican «Las puertas» y «Lied III»; y, en el último, el primero de mayo del mismo año, aparece una reseña sin firmar sobre «La canción de las figuras» en la que se subraya la dedicatoria «Al insigne maestro don Manuel González Prada» (como «generoso acierto intelectual y lírico» de quien es considerado maestro «de arte y vida») y se menciona el ensayo de Carrillo que le sirve de prólogo, adelantado por la revista. «Luminoso y exótico», «poeta lejano», «acentuada individualidad», «original y complicado» son algunos de los calificativos empleados por el anónimo autor.

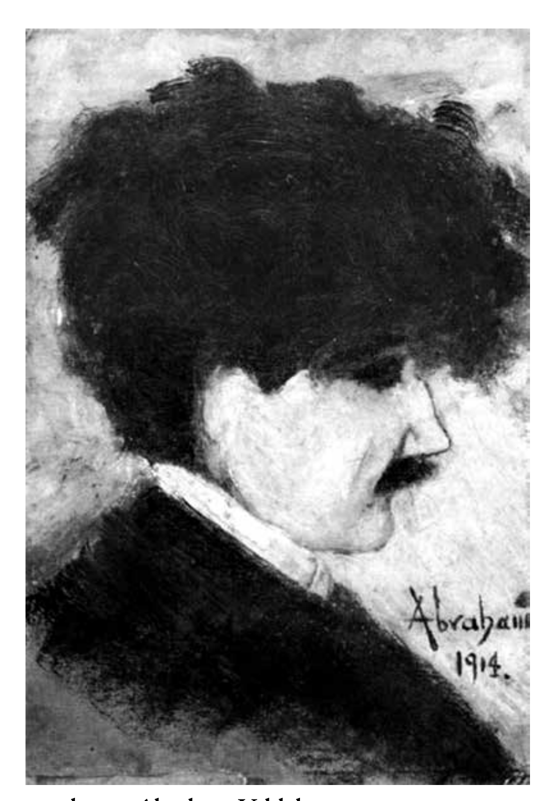


Imagen 3. Eguren retratado por Abraham Valdelomar.

6. *La canción de las figuras*

Para su segundo poemario, *La canción de las figuras* (1916), Eguren elige la canción como una unidad de sentido compuesta por figuras. Así, frente a la anterior pluralidad parece preferir la primacía de una antigua forma métrica donde los poemas actuarían como estrofas y cuyo sentido vendría determinado por una poética de la interpretación

figural. Erich Auerbach (1998, p. 43) abre su espléndido ensayo *Figura*[23] de la siguiente manera:

> La palabra *figura*, cuya raíz es la misma que la de *fingere*, *figulus*, *fictor* y *effigies,* significa originalmente «imagen plástica», y se documenta por primera vez en Terencio, que dice de una joven: *nova figura oris* [«una belleza peculiar»] (*Eun.*, 317). El fragmento 270/I de Pacuvio data aproximadamente de la misma época:
>
> *Barbaricam pestem subinis nostris optulit*
> *Nova figuram factam…*
> [«Presenta una peste extranjera a nuestras lanzas
> producida en forma extraña…»]

Con una carrera pictórica comenzada en 1892, altamente especializada en el paisajismo y los retratos en miniatura (Wuffarden, 1997), Eguren utiliza la palabra *figura* que originalmente significaba «forma plástica» y luego fue utilizaba como concepto genérico de «manifestación» sensorial, «forma» gramatical, retórica, lógica, matemática, y más tarde musical y coreográfica:

> Lucrecio amplia este concepto de lo plástico y lo óptico a lo acústico cuando habla de figura verborum (4, 556)— Es posible rastrear con particular evidencia el tránsito más importante de «configuración» a «imitación», de «prototipo original» a «copia» estudiando los pasajes que tratan del parecido entre padres e hijos, de la mezcla del semen y la transmisión hereditaria; así dice de los hijos que son utriusque figurae del padre y de la madre, que reproducen a menudo proavorum figuras y cosas por el estilo: *inde Venus varias producit sorte figuras* [«de donde Venus produce figuras de suerte diversa»] (4, 1223). Estos pasajes muestran cómo el juego entre el prototipo original y copia solamente se podía realizar mediante la palabra figura; los términos forma e imago se encontraban demasiado firmemente anclados en uno u otro sentido; figura es más sensorial y dinámica que forma, y conserva la singularidad de lo original con más pureza que imago. […] Una trasformación especial del significado de «copia» se encuentra en la «doctrina de las imágenes» de Lucrecio, donde éstas se despegan de las cosas como leves pieles (membranae) y vagabundean por el aire; o bien en la doctrina de Demócrito sobre las Bildfilme (Diels) o «películas de imágenes», los *eidola* materialistamente concebidos que Lucrecio denomina simulacra, imagines, effigiae y a veces figuras; y es de este modo como aparece por primera vez en la obra de Lucrecio figura con el significado de «visión onírica» , «imagen fantástica» y «sombra de muerte o de un muerto» (Auerbach, 1998, pp. 50-52).

---

[23] Debo agradecer al profesor Eduardo Hopkins la utilización de esta fuente en una espléndida conferencia impartida en Sevilla el 17 marzo del 2015 durante el Simposio Internacional de Literatura Colonial.

Como aclara el filólogo berlinés, el carácter peculiar y persistente de esta palabra ha fascinado a los poetas a lo largo de toda su historia por ser precisamente la expresión de «lo que se manifiesta de nuevo» y de «lo que se transforma». Desde Cicerón la *figura* es expresión técnica de la retórica; aunque la fuente más fecunda, en el sentido de transformación de una configuración, es naturalmente Ovidio. Con Quintiliano se desarrolla el concepto de «figura retórica» y una teoría de los tropos y de las figuras que tuvo gran importancia en la Edad Media y el Renacimiento.

Gérard Genette advierte que «entre la letra y el sentido, entre lo que el poeta *escribió* y *pensó*, se abre un margen, un espacio, que como todo espacio posee también una forma. A esta forma se denomina *figura* y habrá tantas figuras como formas se puedan encontrar para el espacio» (2008, p. 231). Son los límites de ese espacio, las modificaciones particulares denominadas figuras, sobre las cuales reflexiona un Eguren ahora convertido en alguien consciente de su propio arte:

Peregrín cazador de figuras

En el mirador de la fantasía,
al brillar del perfume
tembloroso de harmonía;
en la noche que llamas consume;
cuando duerme el ánade implume,
los órficos insectos se abruman
y luciérnagas fuman;
cuando lucen los silfos galones, entorcho
y vuelan mariposas de corcho
o los rubios vampiros cecean,
o las firmes jorobas campean;
por la noche de los matices,
de ojos muertos y largas narices;
en el mirador distante,
por las llanuras;
Peregrín cazador de figuras
con ojos de diamante
mira desde las ciegas alturas (Eguren, 1916, p. 61).

Aunque persiste esa canción viviente de la naturaleza —en poemas como «Los ángeles tranquilos», «Marginal», «Elegía del mar», «Efímera»— que le permite acceder a la «dormida forma clarescente» («Nubes de antaño», 1916, p. 150), el estilo figurado de Eguren se instala en «la ciudad de la locura; / y en la noche quemadora de la mente» («Noche I», p. 71). Es esa ciudad la que atraviesa como un «peregrino» siguiendo las huellas de la sangre inacabable («La sangre», p. 26), evidente en «un caballo muerto /

en antigua batalla» («El caballo», p. 29), «obscuras / y ciegas capitales / de negros males y desventuras» por las que pasa «El dios cansado» (p. 35).

Según distinguía Auerbach, mientras que lo expresado por el símbolo está presente y contenido en él, «de modo que el propio símbolo representa la acción y el sufrimiento de lo simbolizado» (1998, p. 104), la figura ha de ser siempre histórica; esa «viva historicidad» la reconocemos ahora en Eguren, aunque la provisionalidad del acontecer en la interpretación figural se diferencia de las ideas modernas de la historia donde los hechos no tienen entre sí «una relación mutua e ininterrumpida, sino individualmente, desvinculados unos de otros y en relación con un tercer hecho prometido que aún está por venir» (p. 107). En «Las puertas» (Eguren, 1916, pp. 52-53), este hecho no asegurado es el Futuro,

Las puertas

Se abrieron las puertas
con ceño de real dominio;
se abrieron las puertas
de aluminio.

Contaron las puertas
los tiempos de ardor medioevales;
contaron las puertas
con sonido de tristes metales.

Crujieron las puertas,
en bélico tinte sonoro;
crujieron las puertas
a los infantes de yelmos de oro.

Rimaron las puertas
ornadas de sable y de gules;
rimaron las puertas
a las niñas de ojos azules.

Se cierran las puertas
con sonido triste y obscuro;
se cierran las puertas
del Futuro.

Existe además ese «Saber innominado /abatidor de la infancia» (p. 47)[24] que lo enajena todo, porque si bien Eguren se deja guiar por «La niña de la lámpara azul» (pp. 23-24), que como la poesía brilla seductora desde «la playa de la maravilla», el

[24] En «Los delfines».

cuestionamiento alcanza incluso a sus habituales tácticas, a la representación poetizante de su mundo porque la historicidad radical del lenguaje figurado parece haber dejado atrás la parodia y el juego. Uno de los mecanismos sobresalientes es el estilo descriptivo recurrente en poemas como «Elegía del mar», «Jezabel», «Antigua», «Medioeval», «Noche I», y también una evidente intertextualidad con *Simbólicas* (compartiendo motivos) para asumir sus paradigmas simbolistas en la reflexión sobre el lenguaje de (que es) la poesía[25].

En la poética del sujeto peregrino (poética negativa)[26] se destaca esa galería de figuras con evidentes referencias cristianas: vida milagrosa, celeste camino, ángeles, canciones santas, peregrino, dios, oración, Jezabel. Como expone Auerbach, desde «el siglo IV aparecen plenamente desarrolladas la palabra *figura* y las tendencias exegéticas vinculadas a ella en la obra de casi todos los escritores eclesiásticos latinos. A veces la alegoría común recibe el nombre de *figura* según el uso que más tarde se hará general» (1998, p. 75).

Si el poema «es también la alegoría del no-comprender en el comprender, de la indefinida reiniciación de un hacer en el lenguaje, por la indisolubilidad entre el relato y el recitativo» (Meschonnic, 2007, p. 212), en Eguren se adivinan los efectos de la teoría y de la práctica presentes desde los tres primeros poemas: lo maravilloso descubierto en la infancia («La niña de la lámpara azul»), la canción de la Naturaleza («Los ángeles tranquilos»), y la persecución pensativa del peregrino («La sangre»). En los 28 poemas que componen *La canción de las figuras* se impone el pesar de un canto solitario, fugitivo, angustioso, «sobre abismos, sobre edenes» (p. 66)[27], donde un poeta se presenta «tembloroso de harmonía»[28] («Peregrín cazador de figuras», p. 61) porque sabe que el cerco ensimismado de lo real produce un «fetiquista concierto» (p. 32) como posible variante fetichista del simulacro poético.

---

[25] Javier Sologuren será quien al realizar la presentación de Eguren en la antología *La poesía contemporánea del Perú* (1946), destaque su capacidad para «representar el misterio del lenguaje: usarlo, ingenuamente, en su fuerza y debilidad, en su pura alusión y en su irremediable silencio» (1977, p. 125).

[26] Es esta la poética preferida por los lectores de Eguren, como le confesaba a Armando Bazán en 1926:

> Tengo más afecto por mis poesías delicadas, las que suscitan emociones dulces; las que son y considero como expresiones de ánimo apacible y sereno. «La niña de la lámpara azul», «Los ángeles tranquilos», los «Lieder», «La Noche I», por el recuerdo que tienen para mí, me es muy querida a pesar que mis poesías que dan la nota fuerte de dolor, de desesperación o de misterio no son de mi mayor agrado. Sin embargo, estas son las poesías que han tenido mayor efecto en los públicos por los que fueron escuchadas. «La sangre», «El cuarto cerrado», «El dominó vacío» y otras, pertenecen a este género de poesías (Eguren, 1997, p. 373).

[27] En «Marcha estiva».

[28] Eguren la escribe siempre en latín con acento, y la define como la «facultad humana del ritmo y consonante que parece condición de existencia», en el motivo «La lámpara de la mente» (2008b, p. 36).

La muerte del árbol

La muerte del sauce viejo
miraban los elefantes,
cerca los montes gigantes.

Al vespertino reflejo,
escuchan alucinantes
la muerte del sauce viejo.

Levantan, con pena honda,
la fusca pálida fronda
de galanuras perdidas.

Como los ancianos druidas,
lo cercan ensimismados;
y, en fetiquista concierto,
ululan al sauce muerto,
gigantes, arrodillados. (Eguren, 1916, p. 32)

7. Los finales

Hasta su muerte, en 1942, Eguren no volverá a publicar ningún poemario independiente. En 1924, Pedro S. Zulen, en el *Boletín Bibliográfico de la Biblioteca de la Universidad Mayor de San Marcos*, es el primero en editar una selección de sus mejores poesías (con poemas de *Sombra* y «Visones de enero», entre los nuevos); después, en 1929, Mariátegui publica una segunda antología de la obra poética de Eguren en la editorial Minerva con el título de *Poesías: Simbólicas, La canción de las figuras, Sombra, Rondinelas*. Para entonces, Eguren estaba ocupado escribiendo sus *Motivos* «[…] la sorpresa de su prosa, que será siempre poesía. Poesía y verdad como decía Goethe» según la celebraba su segundo antólogo (Mariátegui, 1929, p. 12).

El original del poema «Campestre» (inédito hasta su publicación por Ricardo Silva Santisteban en 1969) y del cuaderno manuscrito de *Sombra* llevan la misma fecha de 1916. Ambos, poema y poemario, mantienen parecidas unidades semánticas y texturas melódicas a las ya expuestas, aunque, como observó Roberto Paoli (1976, p. 36), ese poeta de la noche que fue Eguren desde el principio se vuelve más nocturno, y así lo muestran los poemas «Noche II», «Nocturno», «La reina de la noche», «El dolor de la noche», «Noche III», y «Cuarta noche». La amada de Eguren, su musa trágica, sigue siendo la niña: con «La muerta de marfil» comienza su tercer poemario en el que Eguren contempla la tumba de «una niña muerta o en trance de muerte». Según Ricardo Silva-Santisteban, esta «no es una personificación precisa, sino un ser arquetípico»; y

señala que existe, además, «una identificación entre la amada y la noche, proceso de alegorización que se da en forma frecuente en Eguren» (2005, pp. XCVIII-C).

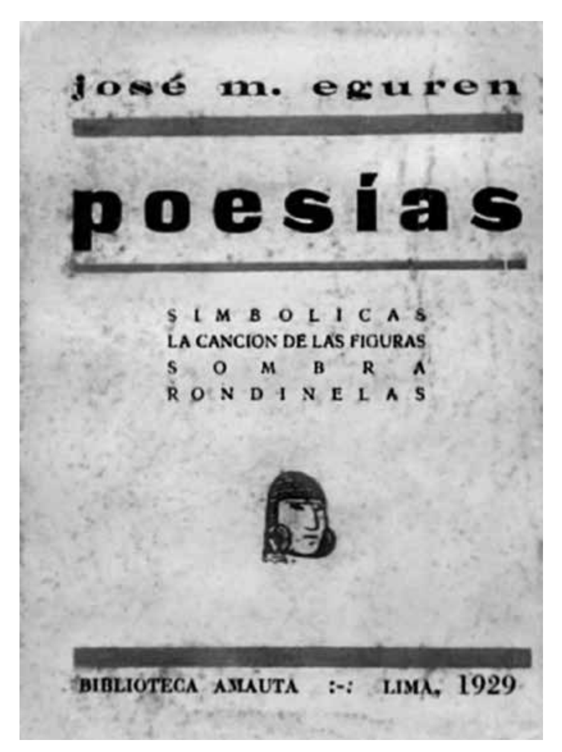


Imagen 4. Portada de la primera edición de la poesía reunida de José María Eguren.

Estar en la sombra supone ahora que la poética de la infancia evocada en la ensoñación tiene fronteras más o menos amplias: un poema como «Los sueños» (Eguren, 2008a, p. 211) glosa todo el proceso desde *Simbólicas*. Nadie como un soñador para hablarnos de sus sueños porque como dijo Carl G. Jung «el sueño es ese teatro donde el que sueña es a la vez el escenario, el actor, el apuntador, el regidor, el autor, y el crítico» (1969, p. 288).

Los sueños

De noche, en la sala ceñida de brumas,
los sueños están;
en el viejo piano, con manos de plumas,
festivas canciones a los niños dan.

Son mágicos sueños de mirar lontano
que, en azul tiniebla, tocan en el piano

la trova del viejo remoto andarín;
alegres, terminan la canción chinesca,
y luego preludian la jota grotesca,
gala del festín
del mandón Mandín,
Y el baile encantado,
el baile festivo azul, colorado
y de rosicler;
y luego la boda triunfal, la ventura
del príncipe de oro y la niña obscura
tocan con placer.

Los músicos sueños, antes de la aurora,
tocan en el piano fiesta encantadora,
los finos arpegios, rara melodía
que tiene el castillo de juguetería.

Mas, cuando despunta el fulgor temprano
y la sala llena de coloraciones,
los sueños nocturnos se van piano, piano
por la chimenea, ventanas, balcones.

Aunque el poema «Fantasía» (Eguren, 2008b, p. 205) nos recuerda la importancia de lo mágico vislumbrado en el sueño («Y principian los sueños las vistas mágicas»), para Eguren la fantasía es «inseparable del fantasma y la imagen [...] es dinámica; penetra el misterio; y al detenerse pierde sus atributos emotivos, el *élan* de su vida; parece que actúa en la muerte y tras la muerte. Pero hay una fantasía que, sin ser espiritista, es lo que podríamos llamar, fantasía de media muerte: un espiritualismo fisiológico» que encontramos en el motivo «La lámpara de la mente» (pp. 35-39). Ahora esta fantasía se extiende mayormente, oprime con sus sombras el ánima[29] («El cuarto cerrado»), aterra el alma («La muralla»). Por ello es posible leer en *Sombra* las proyecciones del animus sobre el ánima (y viceversa), esas sombras como el doble de nuestro ser, nuestras propias paradojas. De ahí el lazo de unión tan fuerte entre «Los reyes rojos» y «Las Torres» de *Simbólicas* como el combate y la batalla de la dualidad[30] y el canto desolado de «El castillo cantor» (2008b, p. 219) de *Sombra*, ese castillo descrito como «Tenor de

[29] «Así, al *animus* pertenecen los proyectos y las preocupaciones, dos maneras de no estar presente ante uno mismo. Al *anima* pertenece la ensoñación que vive el presente de las imágenes felices» (Bachelard, 1997, p. 100). Seguimos el II Capítulo de Bachelard en su *Poética de la ensoñación* titulado «Ensoñaciones sobre la ensoñación. *Animus-anima*» (pp. 88-148).

[30] Para Julio Ortega el juego antitético es uno de los mecanismos de la fantasía figuradora de Eguren (1970, p. 98).

las brumas» que ha sustituido al castillo de juguetería, mientras el «Peregrín cazador de figuras» de *La canción de las figuras* se transforma en «El andarín de la noche» (p. 213) como pregonero de la desdicha en *Sombra*.

Ricardo Silva-Santisteban anota que el cuaderno manuscrito de *Rondinelas* se abre con la fecha de 1916 a 192… «y deja abierta su culminación como si Eguren hubiera pensado seguir agregando al libro nuevos poemas» (Eguren, 1997, p. 460). Con estos poemas inicia Mariátegui el homenaje que la revista *Amauta* le dedica en su número 21 de febrero-marzo de 1929: «La noche de las alegorías» y «Hespérida» son los poemas elegidos que dan paso a los estudios de Mariátegui, Xavier Abril, Jorge Basadre, Luis Alberto Sánchez, Estuardo Núñez, María Wiesse, Gamaliel Churata, Julián Petrovick, Julio del Prado, y el poema de Carlos Oquendo de Amat «El ángel y la rosa» dedicado a «José María Eguren, claro y sencillo». Con un texto titulado «Poesía y verdad. Preludio del renacimiento de José María Eguren», el fundador de la vanguardia peruana consideró:

> […] Muerto González Prada, Eguren es el único de nuestros mayores a quien podemos testimoniar una admiración sin reservas. En ningún otro encontramos los mismos puros dotes de creador.
> […] Al don genial de la creación, Eguren unió siempre la pureza de una vida poética. No traficó nunca con sus versos, ni reclamó para ellos laureles oficiales ni académicos. Es difícil en el Perú ser tan fiel a una vocación y a un destino. Porque lo sabemos, Eguren nos parece más ejemplar y único.
> […] Después de la larga y señera vigilia, Eguren vela alerta todavía. Tiene la sombra de una fatiga azul en los párpados: pero guarda intacta la lumbre de sus pupilas de cazador de imágenes. Nos ha dado quizá todos sus versos; pero nos reserva aún la sorpresa de su prosa, que será siempre poesía. Poesía y Verdad, como decía Goethe. La evasión de la realidad lo ha conservado puro. […] Eguren, física y estéticamente, está en la madurez. Su poesía empieza solo ahora a influir en las cosas. […] Queremos a toda costa incluirlo en nuestra esperanza, afirmando que no es solo pasado sino también futuro. Y que aquí «AMAUTA» preludia algo que podríamos llamar así: Renacimiento de José María Eguren (Mariátegui, 1929, pp. 11-12).

La llegada a Lima de César Vallejo el 30 de diciembre de 1917, la muerte de González Prada y de Valdelomar (1918 y 1919), la publicación de *Trilce* de Vallejo en 1922 y la coronación limeña como poeta laureado de José Santos Chocano (en la cual participó Eguren con un poema), el regreso de Mariátegui de su exilio en 1923, la aparición de la revista *Amauta* en 1926, la mención de Alberto Hidalgo en su prólogo al *Índice de la nueva poesía americana* (1926), el estudio que le dedica Mariátegui en los *7 Ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), el de Jorge Basadre en *Equivocaciones*, y la dedicatoria «A José María Eguren» de *La casa de cartón* de Martín

Adán son algunos de los acontecimientos que inauguran una época que para Alberto Escobar no concluye sino con la década de 1950 (1973, p. 12) y convierten a Eguren en el fundador de la poesía contemporánea del Perú.

La década de 1920 no fue solo la del reconocimiento del lugar capital de Eguren en la polarización y concentración de los autores de la renovación, sino la del comienzo de su exteriorización, cuando el hispanista norteamericano Isaac Goldberg lo incluyó en sus *Studies in Spanish American Literature* (1920) y el británico J. B. Trend, un año después, reseña los dos poemarios de Eguren para *The Times Literary Supplement*[31]. Sin embargo, su «consumo local» (Bonet, 2008a, p. 11), más informado de su producción, se vuelca sobre su último poemario *Rondinelas*, cuyos poemas irán apareciendo en las revistas *Vórtice*, *Flechas*, *Novecientos*, *La Sierra*, y *Amauta*, entre otras, ese laboratorio de la vanguardia en el Perú. Tenía razón Alberto Hidalgo cuando en su crónica literaria sobre las pasiones y prejuicios de la vanguardia *Muertos, heridos y contusos* (1920), refiriéndose al naciente prestigio de Eguren, afirmaba: «es hechura nuestra», sobre todo si tenemos en cuenta, según señala Mirko Lauer, que «el vanguardismo peruano, es casi exclusivamente literario, y dentro de ello, poético», anotando como una particularidad adicional la inclusión de «autores indigenistas» (Lauer, 2001, pp. XII-XIII). Esta fuerza catalizadora de la vanguardia peruana, cuyas revistas se movían en espacios ambivalentes «entre la creación literaria y la militancia política, entre la lírica y el prosaísmo» (p. XII), se topa con el poeta de *Rondinelas*, quien avanzará hacia la claridad de forma y de conciencia en los estudios estéticos que pensaba recopilar con el nombre de *Los Motivos*, según le escribe en una carta a Rosemond Gerard el 26 de marzo de 1930.

Una de las imágenes vanguardistas más impactantes de Eguren es la reproducción en la portada del número vigésimo cuarto del *Boletín Titikaka* (agosto de 1928) de un linóleum de René Magariños Usher titulado «Peregrín, cazador de figuras». Este reproduce a un niño sobre un caballito de madera que evoca esos infantiles recuerdos que regresan de nuevo en *Rondinelas* para hablarnos del poder de su fantasía, dramatizada en la sombra en poemas como «Marioneta misteriosa» y «Caballito». Repetición, invención, reconquista de su conciencia poética asumiendo oscuridades y claridades debido a un yo que ya ha meditado sobre sus sueños. Por ello, según Jung, se puede «volver a uno mismo», porque en el curso de aquellas reflexiones «la conciencia del yo no medita solo sobre ella; se detiene en los datos objetivos del sueño como sobre una comunicación o un mensaje procedente del alma inconsciente y única de la humanidad. Se medita sobre el sí *mismo* y no sobre el *yo,* sobre ese sí mismo extraño que nos es esencial, que constituye nuestro pedestal y que, en el pasado, engendró

[31] En su correspondencia Eguren cita, entre otros, al poeta danés Carlo Kjersmeier, a Martin Prussot «que se ha mostrado amigo mío en el *Das Literarische Echo* de Berlín» (Eguren, 1997, p. 337), y a Marcel Brion por sus bellas palabras en el número de agosto de 1930 de *Les Nouvelles Littéraires* (p. 349).

el yo; se nos ha vuelto extraño, pues nos lo hemos alienado al seguir la rutina de nuestra conciencia» (Jung, 1969, p. 89), como ese verso que se repite en «Viñeta oscura»: «¡el mismo es!» (Eguren, 2008b, p. 235). Con enclaves muy determinados («La noche de las alegorías» y «Canción cubista») la mejor poesía de Eguren tiene lugar cuando «el álbido poema fuga leve» (p. 238)[32], mientras «ríen / las sonámbulas figuras» («Canción de noche») y «juegan las niñas/ al figurón» («Antañera»).

En *Rondinelas*, escribe Silva-Santisteban, tiene lugar «la ascesis de una poesía siempre renovada. [...] el universo de Eguren se ha transformado ya en algo completamente personal. [...] la instrumentación egureniana se fue afinando y despojando de la nebulosidad que envuelve los poemas de sus primeros libros [...]. La anécdota casi desaparece para convertirse en forma musical, en pintura abstracta de sentimientos condensados» (2012, pp. 14-15).

Hacia adelante, la poesía de Eguren se convierte en prosa (del *versus* al *proversus*) dando la razón de lo escrito en esa práctica responsable y obligada de los poetas. «Yo, en cambio puedo escribir fácilmente sobre estética. Porque solo se trata de decir lo que siento. [...] Mi divagación crea un clima ávido de descubrimientos. Y sépalo usted, tanto se llega a ellos por el camino frío del pensamiento lógico como por el vasto, desordenado y misterioso de los ensueños poéticos» (Eguren, 1997, p. 399).

En la última etapa creadora de su vida, en esa Lima de los años treinta que versionó Emilio Adolfo Westphalen, Eguren escribe fundamentalmente sobre ese «grande misterio» que para él eran las palabras. Algunos de sus *Motivos* (cuya selección preparó para el sello Amauta) fueron apareciendo entre 1930 y 1931. Con un dictado más libre que nunca, enriquecido con los nuevos anhelos, fusiona pensamiento y presencia, en la patria final de su conciencia, mientras parece detener un poco el caballo de la poesía y contempla, por un instante, «la inspiración que lo transporta / y no piensa más que en su voz» (véase Agamben, 1985, p. 26).

[32] En «Patética».



Imagen 5. Martín Adán, Alida Elguera, José Torres de Vidaurre, José María Eguren.

Bibliografía

Agamben, Giorgio (1985). *Idea de la prosa.* Barcelona: Península.

Agamben, Giorgio (2001). *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos.

Auerbach, Erich (1998). *Figura*. Prólogo de José María Cuesta Abad. Madrid: Trotta.

Bachelard, Gastón (1997). *La poética de la ensoñación*. México: Fondo de Cultura Económica.

Balakian, Anna (1969). *El movimiento simbolista*. Madrid: Guadarrama.

Belli, Carlos Germán (1982). La poesía de José María Eguren. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua, 17*, 27-41.

Bonet, Juan Manuel (2008a). Prólogo. En José María Eguren, *El andarín de la noche. Obra poética completa* (pp. 11-38). Madrid: Huerga y Fierro.

Bonet, Juan Manuel (2008b). Prólogo. En José María Eguren *Motivos* (pp. 7-19). Madrid: Huerga y Fierro.

Carrillo, Enrique A. (1916). Ensayo sobre José María Eguren. En José María Eguren, *La canción de las figuras* (pp. 7-20). Lima: Tipografía y Encuadernación de la Penitenciaría.

Carrillo, Enrique A. (1981 [1916]). Ensayo sobre José María Eguren. *Colónida, 2*, 5-12. Edición facsimilar con Prólogo de Luis Alberto Sánchez y una carta de Alfredo González Prada acerca de Abraham Valdelomar y el movimiento Colónida. Lima: Copé.

Cassirer, Ernst (1994). *Investigaciones filosóficas*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Cisneros, Antonio (1967). *El transcurrir*: *un mecanismo básico de Eguren.* Lima: UNMSM.

Debarbieri, César (1990). *Los personajes en la poética de José María Eguren y otros textos*. Lima: Pedernal.

Derrida, Jacques (2010). *Seminario La bestia y el soberano. Volumen I (2001-2002).* Buenos Aires: Manantial.

Eguren, José María (1911). *Simbólicas*. Lima: Tipografía «La Revista».

Eguren, José María (1916). *La canción de las figuras.* Prólogo de Enrique A. Carrillo. Lima: Tipografía y Encuadernación de la Penitenciaría.

Eguren, José María (1997). *Obras completas*. Edición, prólogo, notas, bibliografía y dirección de la edición de Ricardo Silva Santisteban. Estudio y catálogo de la obra plástica de Luis Eduardo Wuffarden. Fotografías de Daniel Giannoni. Lima: Ediciones del Centenario y Banco de Crédito del Perú.

Eguren, José María (2005). *Obra poética. Motivos*. Prólogo, cronología y bibliografía de Ricardo Silva-Santisteban. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Eguren, José María (2008a). *El andarín de la noche. Obra poética completa.* Edición de Juan Manuel Bonet. Madrid: Huerga y Fierro.

Eguren, José María (2008b). *Motivos*. Edición de Juan Manuel Bonet. Madrid: Huerga y Fierro.

Eguren, José María (2012). *Antología comentada*. Selección, prólogo, cronología y bibliografía de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.

Escobar, Alberto (1973). Prólogo. En *Antología de la poesía peruana. Tomo I (1911-1960)* (pp. 7-15). Lima: Peisa.

Ferrari, Américo (1977). La función del símbolo. Notas sobre José María Eguren. En Ricardo Silva-Santisteban, ed., *José María Eguren. Aproximaciones y perspectivas* (pp. 127-134). Lima: Universidad del Pacífico.

Fletcher, Angus (2002). *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*. Madrid: Akal.

Genette, Gérard (2008). Figuras. En *Figuras. Retórica y Estructuralismo* (pp. 229-246). Córdoba: Nagelkop.

González Prada, Manuel (1902). Prólogo. En José Santos Chocano, *Poesías completas* (pp. 5-15). Barcelona: Maucci.

González Prada, Manuel (2015). *Minúsculas*. Lima: Academia Peruana de la Lengua.

Hidalgo, Alberto (2004). *De muertos, heridos y contusos: libelos de Alberto Hidalgo*. Prólogo de Fernando Iwasaki, edición de David Ballardo, Walter Sanseviero y Álvaro Sarco. Lima: Sur Librería Anticuaria.

Hidalgo, Alberto (2007). Prólogo. En *Índice de la nueva poesía americana* (pp. 13-18). Lima: Sur Librería Anticuaria.

Jung, Carl G. (1969). *Los complejos y el inconsciente*. Traducción de Jesús López Pacheco. Madrid: Alianza.

Lauer, Mirko (2001). Introducción. En *Antología de la poesía vanguardista en el Perú*, VII-XXXIX. Lima: Hueso Húmero.

Le Corre, Hervé (2001). Los *lieder* de José María Eguren (1874-1942) como dispositivo poético. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica, 10*, 269-290.

Libertella, Héctor (1977). *Nueva escritura en América Latina*. Caracas: Monte Ávila.

López Lenzi, Yazmín (1999). *El laboratorio de la vanguardia en el Perú*. Lima: Horizonte.

Mariátegui, José Carlos (1929). Poesía y verdad. Preludio del renacimiento de José María Eguren. *Amauta 21*, 11-12.

Mariátegui, José Carlos (1979). *7 Ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Caracas: Ayacucho.

Meschonnic, Henri (2007). *La poética como crítica del sentido*. Buenos Aires: Mármol e Izquierdo Editores.

More, Ernesto (1954). José María Eguren. En *Huellas humanas* (pp. 111-124). Lima: San Marcos.

Núñez, Estuardo (1964). *José María Eguren: vida y obra.* Lima: Talleres Gráficos P.L. Villanueva.

Ortega, Julio (1970). *Figuración de la persona*. Barcelona: Edhasa.

Paoli, Roberto (1976). Eguren, tenor de las brumas. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, 3*, 25-53.

Rama, Ángel (1984). *La ciudad letrada.* Hanover: Ediciones del Norte.

Rama, Ángel (1985). *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Arca.

Rebaza Soraluz, Luis (2000). *La construcción de un artista peruano contemporáneo*. Lima: PUCP.

Rilke, Rainer María (1999). «Muñecas». Sobre las muñecas de cera de Lotte Pritzel. *Salina, 13*, 23-27.

Salazar Bondy, Sebastián (1964). *Lima la horrible*. México: Era.

Silva-Santisteban, Ricardo (2005). El universo poético de José María Eguren. En *Obra poética. Motivos* de José María Eguren (pp. IX-CXIV). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Silva-Santisteban, Ricardo (2012). José María Eguren. En José María Eguren, *Antología comentada*. Selección, prólogo, cronología y bibliografía de Ricardo Silva-Santisteban (pp. 9-18). Lima. Biblioteca Nacional del Perú.

Sologuren, Javier (1977). Comento de Eguren. En Ricardo Silva-Santisteban, comp., *José María Eguren. Aproximaciones y perspectivas* (pp. 121-125). Lima: Universidad del Pacífico.

Trías, Eugenio (1999). *La razón fronteriza*. Madrid: Destino.

Vallejo, César (1984). *Crónicas. Tomo I: 1915-1926*. Ciudad de México: UNAM.

Westphalen, Emilio Adolfo (1974). Poetas en la Lima de los años treinta. En Emilio Adolfo Westphalen y Julio Ramón Ribeyro, *Dos soledades*. Nota preliminar de Julio Ortega (pp. 15-48). Lima: Instituto Nacional de Cultura.

Wuffarden, Luis Eduardo (1997). Eguren, artista visual. En José María Eguren, *Obras completas* (pp. 515-531). Lima: BCP.

Yeats, W.B. (2005). *Ensayos sobre simbolismo*. Madrid: Langre.

Zulen, Pedro S. (1977). Un neosimbolismo poético. En Ricardo Silva-Santisteban, comp., *José María Eguren. Aproximaciones y perspectivas* (pp. 54-60). Lima: Universidad del Pacífico.

Vallejo: un poeta del acontecimiento

Víctor Vich
Pontificia Universidad Católica del Perú

César Vallejo es el poeta peruano más importante, uno de los fundadores de la poesía contemporánea en América Latina y una figura decisiva en la literatura mundial del siglo XX. Sus versos construyeron un lenguaje nuevo, una forma literaria distinta, pero además propusieron una visión muy potente de la historia humana. Impactado por el mensaje cristiano, por la revolución rusa y por el compromiso universalista que desató la defensa de la República española, la obra de Vallejo da testimonio del contacto fértil con una verdad de la que no puede dudarse y que refiere a la solidaridad humana. Su obra afirma una idea y propone un nuevo proyecto de sociedad.

Vallejo nació el 16 de marzo de 1882 en los Andes peruanos, en Santiago de Chuco, al norte del Perú, en el departamento de La Libertad. Su padre trabajaba como abogado y su madre se concentró en cuidar a sus once hijos, de los cuales Vallejo fue el menor. Estudió la primaria ahí mismo, la secundaria en Huamachuco y luego se fue a Trujillo con la intención de estudiar medicina. Sus pocos recursos lo obligaron a abandonar ese proyecto, pero ya se había integrado a las redes intelectuales de Trujillo, donde también participaban figuras como Víctor Raúl Haya de la Torre, Antenor Orrego y Alcides Spelucín, entre otros. Con el objetivo de conseguir dinero, Vallejo trabajó en distintos oficios: primero como profesor de niños en una hacienda en Cerro de Pasco, y luego como ayudante de cajero en la hacienda Roma, en el valle de Chicama. Tras un breve paso por Lima, regresó a Trujillo y se graduó en la Universidad Nacional de La Libertad como bachiller en letras con la tesis «El romanticismo en la poesía castellana».

En uno de sus viajes en los cuales solía regresar a Santiago por las fiestas patronales, fue acusado de formar parte de una muchedumbre que asaltó y quemó la casa de una familia local. Los hechos fueron confusos, sin embargo, murió una persona y Vallejo fue sindicado como autor intelectual. Escapó un tiempo, pero luego fue detenido y pasó 112 días en la cárcel, donde terminó de escribir los poemas de *Trilce* (1922). Cuatro años antes, en 1919, había publicado *Los heraldos negros*, un libro heredero de la estética modernista que lo colocó como un escritor importante en su tiempo.

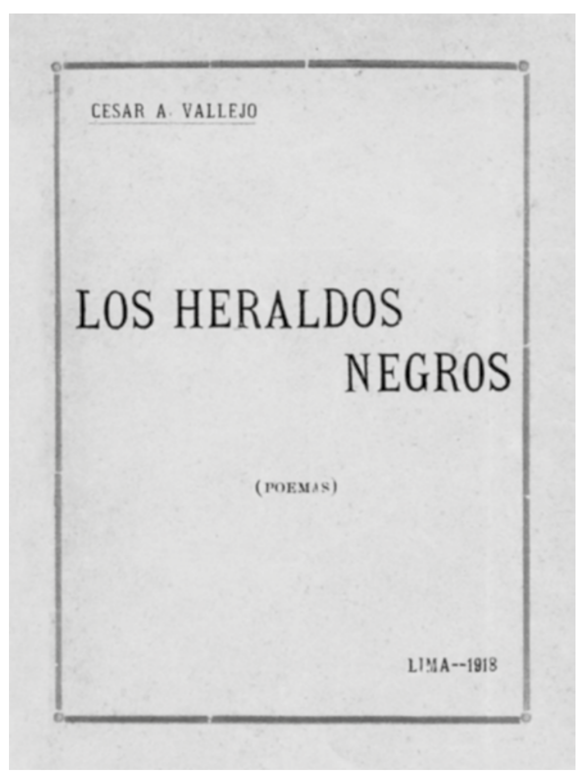


Imagen 1. Portada de la primera edición de *Los heraldos negros*. Aunque se consigna como fecha 1918, el libro recién apareció en 1919.

Luego de esta dolorosa experiencia, Vallejo se fue a vivir a Lima, donde trabajó como profesor en el colegio Guadalupe. Estuvo a punto de casarse, pero asustado porque el juicio en su contra podría volver a abrirse, decidió viajar a Europa, donde llegó en 1923. Salvo los tres viajes que realizó a Rusia, —en octubre de 1928, luego también en el mismo mes al año siguiente, y el último a fines de 1931— y algunas breves estadías en España, París fue el lugar donde observó los rumbos del mundo moderno, sus crisis y los indicios de un cambio social vislumbrado en ese entonces como verdaderamente nuevo. Desde 1927 hasta su muerte, Vallejo comenzó a interesarse por el marxismo y fue un militante intensamente comprometido. Se integró a la célula francesa del Partido Socialista Peruano que fundó José Carlos Mariátegui —quien ya había escrito sobre su poesía en los famosos *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*—, militó en el Partido Comunista español y fue expulsado de Francia debido a su permanente actividad política. Al final de su vida, defendió con pasión la causa de la República española, estuvo en el frente republicano y participó, en 1937, en el famoso II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura (Valencia-

Madrid-Barcelona-París, julio de 1937), donde también asistieron, entre otros, Pablo Neruda, Jorge Guillén, Nicolás Guillén y Octavio Paz.

Desde la creación artística, Vallejo fue, sobre todo, un poeta, pero incursionó también en todos los géneros literarios. Escribió cuentos, una novela, obras de teatro, ensayos y fue un destacado cronista. Sin embargo, su vida como escritor le trajo más penurias que alegrías. En Europa, intentó vivir de sus artículos periodísticos que eran mal pagados, tardíamente pagados o nunca pagados. Gracias a la ayuda de algunos amigos, sobre todo de Pablo Abril de Vivero, y a una herencia que recibió su esposa, Georgette, Vallejo pudo sobrevivir, aunque siempre en la pobreza. Si bien en dos ocasiones tuvo la oportunidad de regresar al Perú, pues finalmente fue absuelto de los cargos imputados, en ambas cambió de planes a último minuto. Murió en París, en 1938, acosado por fiebres inexplicables para la medicina de la época. Meses después, los soldados de la República española, con papel hecho por ellos, publicaron los poemas de *España, aparta de mí este cáliz* en el medio de las balas de los ataques franquistas. Los *Poemas humanos,* para muchos el punto más alto de su creación literaria, se dieron a conocer un año después de su muerte.

Siempre se ha afirmado que Vallejo es un poeta del dolor y del sufrimiento humano. Sin embargo, Vallejo no es un poeta triste ni depresivo. Es un poeta que acepta la fractura de la condición humana y, al mismo tiempo, sabe hacer algo con ella para terminar produciendo un discurso afirmativo de solidaridad universal. La suya es una poesía que fue escrita para remover al hombre, para sacarlo de su inercia cotidiana, para humanizarlo más allá de su humanidad habitual. Vallejo descubre que la poesía es un lugar para nombrar y convocar al *acontecimiento;* este debe definirse como un momento de verdad, como un hecho que cambia la lógica de una situación presente. Un acontecimiento, al decir de Alain Badiou, es algo nuevo que emerge desde aquello que no estaba contabilizado; es algo que surge desde los agujeros de lo social para refundar una inercia de la realidad (Badiou, 2013, p. 9).

Digamos entonces que la suya fue una poesía de cuestionamiento, de duda, e igualmente de la afirmación de un conjunto de verdades indubitables. Por eso, hoy podemos decir que sus versos traen consigo un fuerte componente ético. Ahora bien, ¿en qué consiste la ética de César Vallejo? En sus primeros poemas, se trata de la puesta en práctica del mensaje cristiano de servicio a los demás. Lo primero que Vallejo constata es que el sujeto no existe como entidad autónoma. La pregunta por lo colectivo, por lo común, estuvo siempre instalada en su poesía. Comentemos, por ejemplo, el famoso poema «Ágape», que apareció en *Los heraldos negros*, su primer libro, publicado en 1918.

> Hoy no ha venido nadie a preguntar;
> ni me han pedido en esta tarde nada

No he visto ni una flor de cementerio
en tan alegre procesión de luces
Perdóname, Señor: qué poco he muerto!

En esta tarde, todos pasan
sin preguntarme ni pedirme nada.

Y no sé qué se olvidan y se queda
mal en mis manos como cosa ajena

He salido a la puerta,
y me dan ganas de gritar a todos:
Si echan de menos algo, aquí se queda!

Porque en todas las tardes de esta vida,
yo no sé con qué puertas dan a un rostro,
y algo ajeno se toma el alma mía

Hoy no ha venido nadie;
y hoy he muerto qué poco en esta tarde! (Vallejo, 1988, p. 44).

¿Por qué la voz poética busca ser demandada? ¿Por qué nos presenta una subjetividad que, lejos de sentirse restringida por los demás, busca ansiosamente constituirse a partir de sus mandatos? ¿Qué hay detrás de esa imperiosa necesidad de compartir o darle algo al otro? ¿Por qué la insatisfacción de ese deseo lo sumerge en la tristeza y hasta en la culpa?

Roberto Espósito (2007) ha explicado que la comunidad no puede definirse a partir de aquellos elementos compartidos, sino, más bien, por el surgimiento de una responsabilidad hacia la constitución del mismo colectivo. La comunidad, afirma, siempre supone una «deuda» y no emerge como algo que se «posee» o que se «comparte», sino como una inclinación a dar, como algún tipo de «deber». De hecho, el poema «Ágape» parecería afirmar que solo nos convertimos en sujetos si pertenecemos a una comunidad, y que solo podemos reconocernos como miembros cuando somos demandados, vale decir, cuando se nos solicita hacer algo por ella. Así, estas son imágenes que subrayan la dependencia y la necesidad del otro, quien le permite al yo reconocerse como un sujeto útil y responsable. «No es lo propio sino lo impropio —o más drásticamente lo otro— lo que caracteriza a lo común» ha subrayado Espósito (2007, p. 31).

Digamos entonces que en este poema Vallejo observa a una comunidad que va dejando de ser una comunidad. Los versos constatan a un grupo de individuos que ya no se necesitan unos a otros y que han comenzado a vivir al margen de los vínculos sociales. Nadie pregunta ni nadie pide nada. Si la voz poética se desespera, es porque

necesita comprobar que todavía existe una relación entre él y los demás, y que esa relación es la garante de su propia existencia. En este poema vemos cómo el sujeto está demandando la certificación de un vínculo social como una forma de validarse a sí mismo. Así, no es exactamente el acto de «dar» lo que genera el sentimiento de pertenencia a la comunidad. La identificación con la comunidad, surge, sobre todo, de la demanda que ella exige a sus miembros. Si la comunidad no me pide nada, eso significa que no soy reconocido como miembro y por tanto mi identidad, todo mi ser, está radicalmente en cuestión. Este poema muestra claramente cómo la necesidad de dar es posterior al pedido, y cómo se trata del efecto a una demanda para que los sujetos se sientan miembros cabales de la comunidad.

De hecho, hay un contraste entre el título y las propias imágenes del poema. Si el título refiere al amor fraternal (simbolizado en una cena), las imágenes muestran a una sociedad que se va volviendo cada vez más impersonal e indiferente (Higgins, 1989, p. 10). Es decir, si el título representa al amor como acción de dar, el poema se concentra, más bien, en narrar la crisis de dicho paradigma a razón de constatar una sociedad ahora individualista. Repetir varias veces *Qué poco he muerto* es lo mismo que decir «qué poco he vivido», porque esta es una voz que entiende que vivir no puede ser otra cosa que vivir siendo demandada y compartiendo lo que se pueda. *Qué poco he muerto* significa así «qué desintegrado estoy» o, mejor aún, «en qué desintegrada posición he quedado». Es cierto que emerge un sentimiento de culpa, pero ello parece funcionar mucho más como una crítica social y no como un simple dilema moral. Este es un poema que representa una subjetividad distinta, muy alejada de los hábitos de otros poemas del libro. La voz poética necesita sentirse demandada y dar en lugar de recibir.

Hay que notar además un contraste entre la actividad de los demás y la posición marginal, aunque siempre expectante, de la voz poética. Todos pasan en alegre procesión; pero el problema es que lo hacen sin pedir nada. Por ello el poema, puede afirmarse, figura a un sujeto cuya supuesta «pasividad» es, sin embargo, su verdadera «actividad». Esa espera es, en efecto, profundamente «activa», porque refiere no a una demanda impuesta sino a una responsabilidad (humana, política) que quiere expandirse hacia los demás. Es decir, en su aislamiento y en su intensa frustración, se trata de una voz que está demandando ser demandada y, al hacerlo, está cuestionando la falsa actividad de los demás.

> Y no sé qué se olvidan y se queda
> mal en mis manos como cosa ajena
>
> He salido a la puerta,
> y me dan ganas de gritar a todos:
> Si echan de menos algo, aquí se queda!

Notemos cómo el verbo «olvidar» asume un rol protagónico. Con él, parecería nombrarse la nueva forma por medio de la cual ha comenzado a practicarse el vínculo social. Ahondemos en esto: ¿de qué se olvidan los sujetos?, ¿qué es aquello que la voz poética no consigue simbolizar correctamente? Las propias imágenes ofrecen una respuesta: no solo se olvidan de esa deuda; también olvidan que la sociedad se resiste a asumir esa falta compartida, esa falta que esta voz poética está demandando y poniendo en primer plano.

Para Vallejo, entonces, la subjetividad nunca es el origen ni la causa de sí misma. La comunidad es trascendental no solo porque es el agente que ha constituido a la subjetividad, sino porque ante ella el sujeto tiene una responsabilidad, un proyecto por cumplir. En ese sentido, aquí la comunidad es tanto un «don» como un «deber». Así, el sentido de la vida solo puede descubrirse en la responsabilidad frente a ese vínculo que, por otro lado, siempre es una «falta». Si en este poema hay culpa y angustia, es porque sus versos constatan que la comunidad se ha disuelto y que el sentirse parte de una comunidad implica siempre «un don que no se puede no-dar» (Espósito, 2007, p. 28).

Sobre *Trilce*

Esa fractura del lenguaje encontrará su mayor expresión en *Trilce* (1922), su segundo poemario y el punto más alto y complejo de la vanguardia escrita en lengua española. En ese libro, Vallejo explora los límites del lenguaje y de la significación. Igualmente, representa el descentramiento del hombre frente a sí mismo y frente al mundo. Con coraje, Vallejo explora el exceso de la condición humana como agente desestructurador de la misma y del lenguaje, y se pregunta si todo en él es negativo. ¿Qué debemos hacer con el exceso en la subjetividad y en el mundo social? Podemos afirmar que *Trilce* es un poemario de la «ética de lo Real». ¿Qué significa ello? Comencemos diciendo que lo real no es la realidad. La realidad es un discurso de poder articulado según leyes instaladas en los hábitos cotidianos y por relaciones de fuerza política. La realidad es siempre una ley. Lo real, por el contrario, se ha salido de ese marco; nunca encaja en él; al contrario. Le abre una fisura a la realidad. Lo real es el signo de la crisis de lo simbólico, de la imposibilidad de la cultura de funcionar como un todo orgánico.

Desde ahí, Jacques Allan Miller (2006) ha sostenido que, a diferencia de la ética tradicional, la ética del psicoanálisis surge del «malestar» y trabaja asumiendo las fallas de la cultura y de la subjetividad en general. En efecto, la cultura necesita reprimir los excesos, o extirparlos, a fin de garantizar el control y la ley. Sabemos bien que el programa de la cultura necesita postergar los excesos para poder vivir dentro del orden social y de este modo se coloca trágicamente en contra de algo elemental de la vida humana.

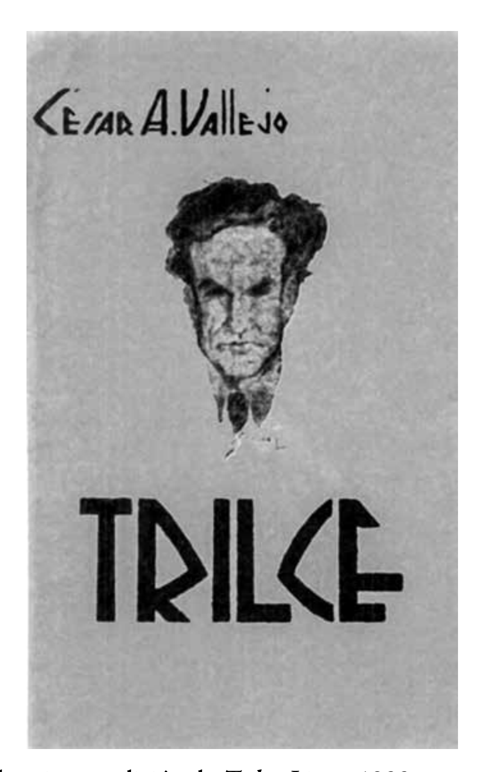


Imagen 2. Portada de la primera edición de *Trilce*. Lima, 1922.

Si Vallejo es un poeta de la ética de lo Real, lo es por reconocer que en esa inclinación al exceso se juega algo fundamental de la condición humana, es decir, porque trata de coger algo de ese goce desconocido para posicionarse de una manera diferente ante sí mismo y ante la sociedad. La ética de lo Real apunta a cuestionar el modo en que los hábitos sociales se establecen en nosotros y nos impiden definirnos a cabalidad. Esta ética reconoce que no es tan fácil que el sujeto pueda desprenderse de su inclinación al exceso y, entonces, resulta necesario maniobrar con él de otra manera. Se trata, en suma, de una ética que opta por pensar la subjetividad desde sus fallas y no desde la negación de las mismas. Expliquemos esto con un ejemplo muy concreto: Trilce XIII.

Pienso en tu sexo.
Simplificado el corazón, pienso en tu sexo,
ante el hijar maduro del día.
Palpo el botón de dicha, está en sazón.
Y muere un sentimiento antiguo
degenerado en seso.

Pienso en tu sexo, surco más prolífico
y armonioso que el vientre de la Sombra,
aunque la Muerte concibe y pare
de Dios mismo.
Oh Conciencia,
pienso, sí, en el bruto libre
que goza donde quiere, donde puede.

Oh, escándalo de miel de los crepúsculos.
Oh estruendo mudo.

¡Odumodneurtse! (Vallejo, 1988, p. 123).

Para la poesía del momento, para la moral imperante, vale decir, para las reglas de la cultura, afirmar en directo «Pienso en tu sexo» debió ser un enunciado trasgresor y desestabilizante. Desde un punto de vista estético, no se trata de un verso construido a partir de grandes figuras literarias. No coloca al lector ante una imagen metafórica. Se trata, por el contrario, de un enunciado que nombra algo directamente y muestra, sin vergüenza, un tipo de pensamiento que va más allá; un simple pensamiento. Cuando el poema afirma tajantemente «Pienso en tu sexo», podemos decir que está apuntando a algo de lo Real.

¿Qué intenta mostrar Vallejo con este verso? ¿A qué intenta darle legitimidad? La respuesta no puede ser otra: se trata de la necesidad de afirmar la existencia en el texto de que hay algo del sexo situado mucho más allá del discurso del amor. Me explico mejor: Vallejo no dice que está enamorado y como tal siente cosas sublimes. Dice, simplemente, que está pensando en el sexo de alguien y que, en tanto repite la frase al menos dos veces, está obsesionado con ello. Es decir, afirma que hay algo en la condición humana que no se puede controlar, pero es necesario afrontarlo y simbolizarlo con valor. Frente a un discurso conservador que disciplinaba el erotismo y obligaba a esconder los deseos, este es un verso que hace público algo usualmente muy reprimido.

Desde ahí, Vallejo consigue comenzar a salirse del discurso de la culpa. «Muere un sentimiento antiguo», dice el verso, y así manifiesta que el cuerpo debe recuperar su dignidad por encima de un discurso cultural o religioso donde el deber se ha erigido por encima del deseo. Encontramos una imagen que equipara el acto sexual como una caída (*la Muerte concibe y pare/ de Dios mismo*); sin embargo, el poema se presenta como una recuperación de la materialidad del cuerpo y del deseo (sexo, sesos) más allá de todo disciplinamiento moral y rezago religioso. De hecho, algo negado por la razón resurge de las profundidades, y el poema lo sitúa en primer plano: *el bruto libre/ que goza donde quiere/ donde puede*.



Imagen 3. Vallejo con Georgette Philippart en París.

Ese algo es el goce: una fuerza sin palabras, carente de forma y que nos mueve a desear. El goce es algo por lo cual el sujeto no conoce bien de sí mismo y la razón no llega a explicar con claridad. Es aquello «que está adentro mío, pero que yo no consigo saber de mí». En este poema, Vallejo se ha propuesto nombrar al goce como esa fuerza interna no elaborada por lo social y fuera de todas las coordenadas culturales. El poema nos coloca ante una subjetividad que reconoce que ha sido tomada por algo conocido y propio pero que también resulta desconocido.

Una manifestación del goce es el momento cumbre de la relación sexual. ¿Cómo describe Vallejo al orgasmo en este poema? El poema presenta una secuencia, suma de tres intentos por intentar definirlo: primero lo nombra con una figura clásica (*escándalo de miel de los crepúsculos*), pero aquella no parece exacta ni suficiente. En su opinión, se trata de una imagen que sigue sonando muy tradicional. Entonces, recurre a una figura más compleja, a un oxímoron, porque intuye que con ella puede dar cuenta de una simultaneidad, de una extrema tensión ligada a algo que no es racional y parece un absurdo lingüístico: un «estruendo mudo», vale decir, un ruido muy fuerte, pero silente: un ruido sin ruido que, sin embargo, es tan intenso que tiene la capacidad de desordenarlo todo. Para el poema, esta segunda fórmula es un avance, pero la voz

poética intuye que tampoco da completa cuenta de la complejidad de la experiencia humana. Entonces, Vallejo intenta simbolizarla por tercera vez y escribe:

> ¡Odumodneurtse!

Esta palabra invierte el orden de la escritura y lo hace como una forma de protesta ante un instrumento simbólico —el lenguaje— que no puede dar cuenta de la totalidad de la experiencia. Todo el esfuerzo por simbolizar ha realizado aquí su última estrategia; esta emerge además como un testimonio del carácter precario y limitado del lenguaje humano. De hecho, en este poema, escribir al revés implica abrir una grieta en lo simbólico para intentar llegar hacia el «otro lado» de la vida. Con Terry Eagleton, podríamos decir que, en este poema, Vallejo «recupera la práctica libidinal del cuerpo y con ella hace estallar los lenguajes unívocos de la razón» (2011, p. 416).

Entonces, esa palabra escrita al revés, esa transgresión de las normas del lenguaje muestra que lo Real debe ser entendido como una verdadera rajadura dentro del campo mismo de lo simbólico. Dicho de otra manera: en este poema, podemos notar cómo lo simbólico se quiebra en su propio funcionamiento o, mejor dicho, cómo el goce es el signo de eso de lo Real que retorna y rompe lo simbólico (Žižek, 2008, p. 328). Como veremos más adelante, hacia ese proyecto apunta la ética de lo Real y una buena parte de la poesía de César Vallejo.

Desarrollemos más esta última idea. Por lo general, la ética ha sido definida como un discurso disciplinario, un discurso que intenta controlar algo desbordado de la subjetividad. La ética, en efecto, ha apuntado a construir un conjunto de normas o principios encargados de controlar ciertos deseos, muchas veces excesivos. La ética tradicional sostiene que el exceso es algo que debe expulsarse de la subjetividad. Para Aristóteles, por ejemplo, lo ético es una práctica por medio de la cual puede promoverse el justo medio; vale decir, es un tipo de decisión que debe activar un equilibrio entre un exceso y una falta. El objetivo consiste en producir un contrapeso, un balance, pues esa armonía le va dando forma a la virtud[1].

La ética de lo Real, por el contrario, no trata de eliminar esa dimensión excesiva (y descontrolada) de la condición humana. Su objetivo no consiste en «purificar» al sujeto ni tampoco en inventar una falsa armonía de equilibrio. Se trata, por el contrario, del intento por encontrar otra manera de articular tanto la falta como el exceso para afirmar una verdad que se encuentra mucho más allá de las reglas establecidas. La ética de lo Real retoma algo de lo imposible (algo de la carencia, de lo traumático, de

1 En el libro segundo de la *Ética a Nicómaco*, Aristóteles escribe al respecto: «Así pues la virtud está en relación con las pasiones y las acciones, en las cuales el exceso y el defecto son una equivocación, mientras que el término medio es un acierto y provoca alabanzas» (2010, p. 56).

lo excesivo, de lo no simbolizado) para, desde ahí, intentar promover un nuevo acto (Zupancic, 2010, p. 19).

Ese paso al acto, Vallejo lo entiende como un acto de responsabilidad social, como un acto político. ¿En qué consiste? Comentemos el famoso poema titulado «Los nueve monstruos» de los *Poemas humanos*. Leámoslo completamente.

> I, desgraciadamente,
> el dolor crece en el mundo a cada rato,
> crece a treinta minutos por segundo, paso a paso,
> y la naturaleza del dolor, es el dolor dos veces
> y la condición del martirio, carnívora, voraz,
> es el dolor dos veces
> y la función de la yerba purísima, el dolor
> dos veces
> y el bien de ser, dolernos doblemente.
>
> Jamás, hombres humanos,
> hubo tanto dolor en el pecho, en la solapa, en la cartera,
> en el vaso, en la carnicería, en la aritmética!
> Jamás tanto cariño doloroso,
> jamás tan cerca arremetió lo lejos,
> jamás el fuego nunca
> jugó mejor su rol de frío muerto!
> Jamás, señor ministro de salud, fue la salud
> más mortal
> y la migraña extrajo tanta frente de la frente!
> Y el mueble tuvo en su cajón, dolor,
> el corazón, en su cajón, dolor,
> la lagartija, en su cajón, dolor.
>
> Crece la desdicha, hermanos hombres,
> más pronto que la máquina, a diez máquinas, y crece
> con la res de Rousseau, con nuestras barbas;
> crece el mal por razones que ignoramos
> y es una inundación con propios líquidos,
> con propio barro y propia nube sólida!
> Invierte el sufrimiento posiciones, da función
> en que el humor acuoso es vertical
> al pavimento,
> el ojo es visto y esta oreja oída,
> y esta oreja da nueve campanadas a la hora
> del rayo, y nueve carcajadas

a la hora del trigo, y nueve sones hembras
a la hora del llanto, y nueve cánticos
a la hora del hambre y nueve truenos
y nueve látigos, menos un grito.

El dolor nos agarra, hermanos hombres,
por detrás, de perfil,
y nos aloca en los cinemas,
nos clava en los gramófonos,
nos desclava en los lechos, cae perpendicularmente
a nuestros boletos, a nuestras cartas;
y es muy grave sufrir, puede uno orar.
Pues de resultas
del dolor, hay algunos
que nacen, otros crecen, otros mueren,
y otros que nacen y no mueren, otros
que sin haber nacido, mueren, y otros
que no nacen ni mueren (son los más)
Y también de resultas
del sufrimiento, estoy triste
hasta la cabeza, y más triste hasta el tobillo,
de ver al pan, crucificado, al nabo,
ensangrentado,
llorando, a la cebolla,
al cereal, en general, harina,
a la sal, hecha polvo, al agua, huyendo,
al vino, un ecce-homo,
tan pálida a la nieve, al sol tan ardio!
¡Cómo, hermanos humanos,
no deciros que ya no puedo y
ya no puedo con tanto cajón,
tanto minuto, tanta
lagartija y tanta
inversión, tanto lejos y tanta sed de sed!
Señor Ministro de Salud; ¿qué hacer?
¡Ah! desgraciadamente, hombres humanos,
hay, hermanos, muchísimo que hacer (Vallejo, 1988, pp. 319-321).

Como puede notarse, el tema principal de este poema es la reproducción del dolor en el mundo y la urgente necesidad de neutralizarlo. El dolor surge transversalmente como una fuerza que ha tomado toda la realidad y la pervierte absurdamente. No se trata de algo individual sino de una instancia que define al sujeto y al movimiento

mismo de la sociedad en un momento de la historia. Digámoslo de otro modo: aquí la palabra «dolor» alude tanto a un malestar inherente en la estructura misma de la subjetividad, como a la injusticia, a la desigualdad social, al mal político. En los versos, varias imágenes se hacen presentes, aunque el significado político terminará por imponerse. De hecho, el título del poema («Los nueve monstruos») equipara la gran depresión de 1929 con las plagas bíblicas y «evoca el desamparo y la desorientación de los hombres ante una catástrofe que sobrepasa su control y su compresión» (Higgins, 1989, p. 116).

El poema comienza intempestivamente, *in medias res*, señalando la velocidad con la cual el dolor se reproduce y la incapacidad de la cultura para poder controlarlo. Estas imágenes hacen notar que el hombre ha perdido control sobre la reproducción de un mal treinta veces más rápido que el tiempo. Es decir, así como la velocidad de la luz es más rápida que la velocidad del sonido, aquí, con un magnífico verso (*el dolor crece en el mundo a treinta minutos por segundo*), Vallejo sostiene que la velocidad del dolor es mucho más rápida que el propio paso del tiempo.

Al sostener que la naturaleza del mal es *dolor dos veces* y que *la función del ser es dolernos doblemente*, el poema insiste en la dificultad de encontrar la causa exacta del mal. Así, en un primer nivel, el poema afirma que la causa del mal es el propio mal. «El mal es ininteligible. Cuando menos sentido tiene el mal, más malvado es», ha subrayado Eagleton en un importante ensayo (2010, p. 11). El dolor, dice Vallejo, se va apropiando de todo en la realidad y va ingresando a lugares insospechados; llega hasta la aritmética, vale decir, hasta esos números despersonalizados de la economía que aspiran a sustituir la experiencia concreta de las personas. Pervirtiendo todo lo que existe, la injusticia y el dolor han apagado al propio fuego, aquí símbolo de la solidaridad y del bien.

En un primer momento, el poema sostiene que no conocemos las causas del mal, pues este se presenta como algo inherente a la humanidad misma. Aunque este es un poema político, vale decir, un poema que quiere movilizar a la acción y ciertamente demanda responsabilidades, es —al mismo tiempo— un poema que contempla con desesperación una realidad que nunca puede conocerse del todo. *Crece el mal por razones que ignoramos,* dice un verso para subrayar esa zona oscura de la realidad de la que ni la filosofía ni las ciencias sociales pueden dar cuenta. Por eso, el poema también figura al dolor como adquiriendo un estatuto cósmico: así el mal parece encontrarse inscrito en la dinámica misma de la vida.

En este momento, Vallejo es un militante marxista convencido de las razones políticas del mal, pero con este verso dejó muy claro que su visión era mucho más compleja que el simple razonamiento economicista:

> ¿Resuelve el marxismo los múltiples problemas del espíritu? ¿Todos los momentos y posibilidades de devenir histórico tendrán su solución en el marxismo? ¿Ha enfocado éste toda la esencia humana de la vida? El aspecto científico —que es su esencia creadora— de esta doctrina, ¿Abastece y satisface a las necesidades extra-científicas y sin embargo siempre humanas y, lo que es más importante, naturales a nuestra conciencia? Aquí radica la génesis de la inquietud contemporánea (Vallejo, 2002, p. 750).

Vallejo se dio cuenta de que el capitalismo se había vuelto un sistema impersonal, difícil de controlar, desubicado en sí mismo. Un sistema ya descentrado y muy cruel. Sin embargo, introducir la imagen del Ministro de Salud en el poema tiene como propósito anclar el problema del mal en una realidad concreta y subrayar responsabilidades sociales. Si la salud se ha vuelto mortal lo es porque, bajo el capitalismo, la vida humana ya no está sana, sino enferma a efectos del negocio y del mercado; así ocurre porque la humanidad ha perdido su camino y nunca la realidad fue tan absurda. Vallejo responsabiliza al Estado de la crisis existente, pero también apunta a los hombres mismos (a la «sociedad civil», digamos), pues todos debemos optar por transformarnos a fin de poder cambiar las cosas. Para Vallejo, ser hombre nunca es suficiente: el hombre tiene una tarea pendiente y debe intentar volverse un «hombre humano», vale decir, un ser humano que reconozca que la justicia se encuentra más allá del cálculo de intereses; un hombre solidario, un hombre desalienado.

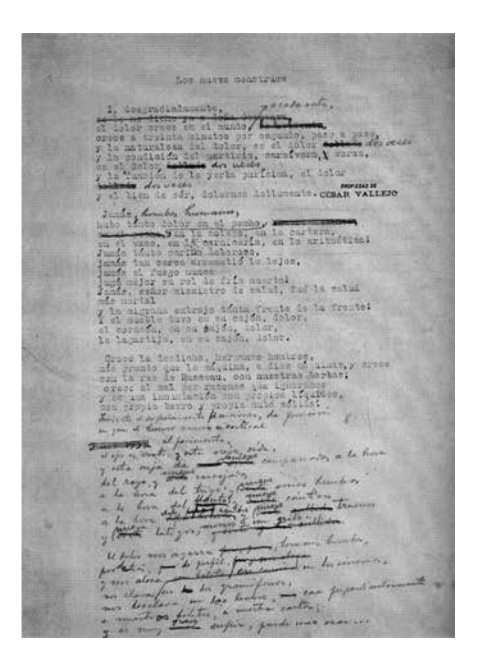

PROPIEDAD DE
CESAR VALLEJO

Imagen 4. Versión mecanografiada de «Los nueve monstruos» con anotaciones y correcciones a mano.

En su momento, Rousseau intentó pensar cómo la sociedad reprimía las posibilidades de desarrollo humano y de la libertad. Por eso, su mención en el poema («con la res de Rousseau») resulta fundamental para notar cómo el dolor desordena la realidad existente y traba la vida libre. Aquí, en efecto, el mal ataca por todos lados como una especie de fuerza externa que se reproduce incesantemente y termina por crear subjetividades impotentes ante él. Veamos estos versos:

> Pues de resultas
> del dolor, hay algunos
> que nacen, otros crecen, otros mueren,
> y otros que nacen y no mueren, otros
> que sin haber nacido, mueren, y otros
> que no nacen ni mueren (son los más)

Aquí, Vallejo realiza una descripción del tipo de subjetividades que emergen en el mundo moderno, ahora, como he visto, convertido en solo el mundo de la injusticia y del dolor. Los primeros aquí descritos no se dan cuenta de nada, pues viven alienados y su vida consiste en un simple pasar, sin tomar conciencia de la realidad. Los segundos son aquellos para quienes la pobreza se convierte en un sufrimiento inacabable. Los terceros nunca han tenido un momento de placer y son víctimas de la injusticia desde su nacimiento. Los últimos, finalmente, no pueden gozar ni de su propia vida ni de la posibilidad de la muerte, entendida como una liberación de sus penurias: son los esclavos absolutos, y el verso anota trágicamente que *son los más*.

¿Es esta una visión exagerada? ¿Es este un verso puramente literario? No lo es. Todas las imágenes muestran cómo el dolor, o el mal, es la instancia que produce la realidad tal como la vivimos y cómo se ha vuelto una maquinaria productora de sujetos sin agencia para transformar el mundo. Al igual que Marx, Vallejo sostiene que la historia de la humanidad ha sido fundamentalmente un relato donde la mayor parte de lo sucedido es para lamentar. Bajo esa óptica, Vallejo parecería sostener que «para la gran mayoría de hombres y mujeres que han vivido y muerto en el planeta, la historia ha sido un cuento de incesante trabajo y opresión, de sufrimiento y degradación social» (Eagleton, 1997, p. 88).

Singularmente, Vallejo no se exculpa y termina el poema anclando el problema en sí mismo. La voz poética no puede dejar de sentirse parte de la realidad que ha descrito y, entonces, opta por dar un testimonio al final del poema: «Yo también sufro, yo también soy una víctima de este sistema, yo también la estoy pasando muy mal». Por eso, desde un punto de vista retórico, desde su forma misma, el poema retoma un conjunto de palabras vistas a lo largo de él y ahora las congrega en una especie de «diseminación recolectiva» (Ferrari, 1974, p. 311) con el objetivo de hacer desembocar

toda la descripción en el presente. Si Vallejo observa con horror la catástrofe de la historia humana, es decir, si observa que la historia solo ha sido un relato de injusticia y dolor para la mayor cantidad de gente, lo hace no solo para lamentarse sino, sobre todo, para activar la construcción de un nuevo agente histórico: un hombre capaz de cambiar esa historia, vale decir, un hombre más humano, ya no alienado ni alineado en la lógica del progreso capitalista: un hombre consciente de la necesidad de transformar la realidad:

> ¡Cómo, hermanos humanos,
> no deciros que ya no puedo y
> ya no puedo con tanto cajón,
> tanto minuto, tanta
> lagartija y tanta
> inversión, tanto lejos y tanta sed de sed!
> Señor Ministro de Salud; ¿qué hacer?
> ¡Ah! desgraciadamente, hombres humanos,
> hay, hermanos, muchísimo que hacer.

Alain Badiou sostiene que el Estado es un sistema que limita la posibilidad de lo posible (2010, pp. 23-24). El Estado mantiene la distinción entre lo posible y lo imposible; la construcción de dicha frontera refiere, por supuesto, a un conjunto de intereses creados y a relaciones de poder. En este poema, Vallejo apunta a lo imposible como una categoría ya no enunciada desde los intereses del poder.

Volvamos a preguntarnos nuevamente: ¿qué representa el dolor en este poema? Para William Rowe, el dolor es aquello que suspende la narrativa del progreso. Es un síntoma que «salta» desde el pasado para desestabilizar el presente y buscar una nueva redención. Signo de la injusticia y de la desigualdad social, el dolor cuestiona el mundo de lo dado y exige un cambio político. Este poema es una vehemente invitación para recuperar la agencia humana más allá de todo interés personal. El dolor es, de alguna manera, el agente que ha constituido a los hombres y los ha hermanado al interior de una comunidad, a su vez, una comunidad del dolor. En tanto unificados por él, los seres humanos podríamos erigirnos como agentes de un cambio histórico. Este poema aboga vehementemente por ello.

Con esa misma ansiedad, bajo la misma pasión y enfatizando su adhesión a esta verdad que es la revolución ya muy próxima, Vallejo escribió también la siguiente composición recogida en *Poemas humanos*:

Ya va a venir el día; da
cuerda a tu brazo, búscate debajo
del colchón, vuelve a pararte
en tu cabeza, para andar derecho.
Ya va a venir el día, ponte el saco.

Ya va a venir el día; ten
fuerte en la mano a tu intestino grande, reflexiona
antes de meditar, pues es horrible
cuando le cae a uno la desgracia
y se le cae a uno a fondo el diente.

Necesitas comer, pero, me digo,
no tengas pena, que no es de pobres
la pena, el sollozar junto a su tumba;
remiéndate, recuerda,
confía en tu hilo blanco, fuma, pasa lista
a tu cadena y guárdala detrás de tu retrato.
Ya va a venir el día, ponte el alma.

Ya va a venir el día; pasan,
han abierto en el hotel un ojo,
azotándolo, dándole con un espejo tuyo...
¿Tiemblas? Es el estado remoto de la frente
y la nación reciente del estómago.

Roncan aún... ¡Qué universo se lleva este ronquido!
¡Cómo quedan tus poros, enjuiciándolo!
¡Con cuántos doses ¡ay! estás tan solo!

Ya va a venir el día, ponte el sueño.
Ya va a venir el día, repito
por el órgano oral de tu silencio
y urge tomar la izquierda con el hambre
y tomar la derecha con la sed; de todos modos,
abstente de ser pobre con los ricos,
atiza
tu frío, porque en él se integra mi calor, amada víctima.
Ya va a venir el día, ponte el cuerpo.

Ya va a venir el día;
la mañana, la mar, el meteoro, van
en pos de tu cansancio, con banderas,
y, por tu orgullo clásico, las hienas

cuentan sus pasos al compás del asno,
la panadera piensa en ti,
el carnicero piensa en ti, palpando
el hacha en que están presos
el acero y el hierro y el metal; jamás olvides
que durante la misa no hay amigos.
Ya va a venir el día, ponte el sol

Ya viene el día; dobla
el aliento, triplica
tu bondad rencorosa
y da codos al miedo, nexo y énfasis,
pues tú, como se observa en tu entrepierna y siendo
el malo ¡ay! inmortal,
has soñado esta noche que vivías
de nada y morías de todo... (Vallejo, 1988, pp. 346-347).

Nuevamente, este es un poema escrito con expectación, con deseo, con una incansable voluntad de interpelar políticamente a sus lectores. Vallejo confía en que el cambio social sí es posible y estos versos prometen un sentido. El poema alude a la revolución sin nombrarla; solo la convoca y la emplaza entre los versos. Confía en que ella trae consigo la posibilidad de construir un mundo mejor y comienza a proponerla desde el lenguaje. «Ya va a venir el día», dice y, como va a venir, es necesario haber iniciado un proceso de trasformación personal, de conversión política, de compromiso fecundo. La revolución, por tanto, exige coraje y, como tal, requiere de subjetividades dispuestas a todo, de sujetos fieles a la causa.

Vallejo comienza el poema con una imagen de gran visualidad. Para ser parte del acontecimiento, para ser parte de la verdad, vale decir, *para andar derecho*, es necesario *buscarse debajo del colchón*, *doblar el brazo* y *pararse de cabeza*. Es decir, es necesario estar dispuesto a sacar lo escondido de uno mismo, a no tener miedo de darse la vuelta, a cambiar los hábitos cotidianos y a comenzar a ser otro. En este poema, la voz poética es muy vehemente y no deja de insistir en sus convicciones: hay que estar listo, hay que haberse transformado ya. La revolución es algo muy serio y por eso hay que estar elegante. Se trata del advenimiento de una verdad solemne y trascendente. *Ponte el saco*.

Vallejo invita a los sujetos a optar por los nuevos principios por advenir. De hecho, todo el poema puede leerse como una especie de «entrenamiento» para la llegada de la revolución. Los versos animan a no tener miedo de lo nuevo y a decidir arriesgarse: *Pasa lista a tu cadena y guárdala detrás de tu retrato*, dicen los versos claramente. Esta es una voz consciente de que el hombre suele acobardarse porque su condición es estar

siempre encadenado. La voz poética sabe que el hombre puede claudicar y entonces lo motiva a liberarse de sus cadenas.

El poema invoca a dejar la pena atrás y a cargarse de entusiasmo. Vallejo sabe bien que la tristeza es constitutiva de la subjetividad; sin embargo, reconoce que, en ese momento, está surgiendo un acontecimiento verdadero y por ello es urgente realizar una apuesta. Por tanto, los versos oponen la meditación lírica a la reflexión política. La primera es figurada como algo triste; pero la segunda (entendida como «conciencia de clase») puede mostrarle al sujeto un camino más claro. *Confía en tu hilo blanco, fuma, pasa lista,* sostiene el poema: *Ten fuerte la mano en tu intestino grande*, dice, además.

Un importante verso da cuenta del carácter cósmico de lo por venir. *Ya va a venir la mañana, el mar, el meteoro*, dice, porque el acontecimiento es la irrupción de algo inesperado que llega para transformarlo todo. Ese algo va a producir una abertura en la realidad, un tajo que va a generar un antes y un después. El sujeto, por tanto, debe salir de sí mismo, debe entregarse a la causa y debe hacerlo porque hay deudas por resarcir.

En suma, el poema invoca a apartarse de lo establecido y, por tanto, a fundar una nueva ética. Cuando el verso sostiene «abstente de ser pobre con los ricos», está incitando a salir de un discurso victimizador y fundamentalmente pasivo. Si el capitalismo es descrito como un tipo de organización social donde las hienas siempre están en busca de su presa, entonces, efectivamente, el poema afirma que no puede haber amigos en la misa. Esta es una voz muy consciente de la división en clases sociales —vale decir, entre ricos aparentemente «compasivos» con los pobres, y pobres listos a dejarse oprimir fácilmente—. Se trata, por eso mismo, de recuperar la capacidad de protesta y de lucha.

Vallejo, sin embargo, es un poeta que nunca deja de promover la comunión y la solidaridad humana: «Triplica tu bondad rencorosa», sostiene enfáticamente, porque ya sabemos que una ética de lo Real implica reconciliarse con el exceso inherente en la subjetividad. El *acontecimiento* es también algo que excede lo dado y, por eso, a pesar del rencor acumulado, vale decir, a pesar de la marginación sufrida, el poema construye una poderosa imagen del perdón que invita a concentrarse en la justicia y no en el odio. Este poema invita a involucrarse en una dinámica del bien y no del mal.

Necesitas comer, me digo… Desde una opción profundamente materialista, el poema alude a los pobres del mundo, quienes representan la universalidad a causa de su posición marginal. El poema sabe que el acontecimiento solo puede surgir de los márgenes, de la identificación plena con los nunca representados. Dicho de otra manera: las imágenes de este poema parten de la exclusión social para, desde ahí, desvirtuar lo existente y proponer otra cosa. Sin dubitaciones, la voz poética anuncia algo alcanzable, y de hecho ya está sucediendo e igualmente anima a sus lectores a no tener miedo de abrazar dicho compromiso. El poema es terco y enfático: *Ya va a venir*

el día, ponte el sueño. Ya va a venir el día, ponte el alma. Ya va a venir el día, ponte el sol, son algunos de los versos más hermosos que Vallejo escribió en Europa.

Comentemos, finalmente, el famoso poema «Masa». Subrayemos nuevamente que en la poesía de Vallejo emerge una recuperación de la voluntad a la que entiende como adherencia a la verdad, como una decisión a no claudicar, como la terca insistencia en defender esa verdad, producto de un acontecimiento. En este poema, Vallejo honra a quienes, con decisión, van formando un proyecto colectivo cada vez más grande, van ganando espacios políticos y van construyendo lo que Bertrand Hallward ha denominado un «comunismo de la voluntad» (2010, p. 112). El poema «Masa» es la versión más potente de esta idea:

> Al fin de la batalla,
> y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre
> y le dijo: «No mueras, te amo tanto!»
> Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.
>
> Se le acercaron dos y repitiéronle:
> «No nos dejes! ¡Valor! ¡Vuelve a la vida!»
> Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.
>
> Acudieron a él veinte, cien, mil, quinientos mil,
> clamando: «Tanto amor, y no poder nada contra la muerte!»
> Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.
>
> Le rodearon millones de individuos,
> con un ruego común: «¡Quédate hermano!»
> Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.
>
> Entonces, todos los hombres de la tierra
> le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;
> incorporóse lentamente,
> abrazó al primer hombre; echóse a andar... (Vallejo, 1988, p. 378).

Este poema emerge de la constatación de algo dramático: el muerto está muerto. Sostiene que ha muerto hace muy poco y su historia es ya un problema del pasado. Sin embargo, ese hecho comienza a cambiar a razón de un esfuerzo colectivo, de una voluntad generada desde el presente. Si el poema va adquiriendo una inusitada fuerza política, resulta de la representación de una acción imposible: un ruego común va congregando a muchísimas personas a fin de resucitar a ese muerto.

La representación de la temporalidad es fundamental en estos versos. Con Walter Benjamin, podríamos sostener lo siguiente: el poema propone que las cuentas pendientes sí pueden saldarse, vale decir, que sí puede hacerse algo con el pasado y

comenzar a transformarlo radicalmente. En este poema hay algo del pasado que «salta desde atrás» e irrumpe en el presente. «Masa» construye una temporalidad diferente, porque aquí el pasado puede ser redimido. Por tanto, se trata de un presente que nunca es propiamente un presente, sino que este parece quedar inserto en un movimiento entre un pasado pendiente y un futuro diverso.

Analicemos la progresión y digamos que la posibilidad de volver al pasado para resucitar a los muertos requiere, al menos, de dos posiciones, de dos tipos de requisitos. La primera es la formación de una comunidad universal. En realidad, la palabra clave del poema es el adjetivo «todos». Solo gracias a la reunión de *todos* los hombres del mundo es posible que el muerto resucite. «El acontecimiento solo es posible en forma de resurrección», ha sostenido Slavoj Žižek para enfatizar que hay una deuda por reparar (2008, p. 397). Si en dicha congregación humana faltara alguien, vale decir, si un solo hombre estuviera ausente, el muerto no podría levantarse y, más aún, seguiría muriendo. La reunión de *todos* los hombres del mundo emerge entonces como un requisito indispensable para vencer a la muerte, aparece como algo ineludible para realizar lo imposible.

Gracias al adjetivo «todos» es posible superar los particularismos existentes y no terminar estancados en una identidad específica. «Solo la verdad es indiferente a las diferencias», ha sostenido Badiou (2004, p. 53) con el fin de retomar un nuevo ideal universalista. En este poema, en efecto, no hay ninguna apelación hacia algún tipo de fundamento (religioso, nacional, étnico, ideológico, etc.) sino a la pura humanidad. Formado bajo una visión cristiana y una opción marxista de interpretación de la historia, Vallejo observa que un verdadero proyecto de transformación social necesita convocar a todos por igual. A contracorriente de las posiciones postmodernas que hoy fragmentan las luchas, este poema asume la urgente necesidad de retomar los grandes proyectos universales.

Aquello, sin embargo, no es suficiente. Se trata, además, de tener fe, de la terca apuesta para que una mayor cantidad de gente se vaya sumando a la causa común. Para poder resucitar al muerto, el segundo requisito invita a convertirse en un sujeto fiel y capaz de defender la verdad del acontecimiento. Notemos cómo el poema asume una lógica progresiva donde los resultados negativos de quienes se van acercando no consiguen desanimar a quienes ya se han acercado. A pesar de que el muerto no resucita, a pesar de que sigue muriéndose cada vez con mayor radicalidad, nadie se desanima y todos siguen insistiendo en lo imposible. En la famosa imagen de Walter Benjamin también se trata de acudir a la teología para que el materialismo histórico pueda ganar la partida. Los versos están escritos a partir de un diálogo con la resurrección de Lázaro y por eso la fuerza política que consigue le llega desde algún componente religioso. Es decir, solo una fuerza de este tipo puede inyectar una dimensión sagrada que parecería

sustancial para cambiar la historia humana. En este poema, la teología es también el «enano» presente debajo del tablero de ajedrez (Benjamin, 1989).

Al igual que Mariátegui, Vallejo colocó al mito como un motor de la agencia humana. Estos versos dan cuenta de un proyecto ciertamente desproporcionado e imposible, reunir a todos los hombres del mundo; sin embargo, dicha tarea es propuesta como la demanda esencial de la política, vale decir, como su tarea principal, como la terca apuesta por construir una fuerza humana de tal magnitud a partir de la cual sería posible redimir a toda humanidad. Se trata de un reto estremecedor: si permitimos que los muertos sean simplemente muertos, si dejamos al muerto como un simple muerto, eso no solo se relacionará con el hecho de que otros mataron, o sea, no solo tendrá que ver con lo ocurrido en el pasado sino, sobre todo, con nuestra incapacidad para resucitarlo, en otras palabras, con nuestra falta de decisión para poder redimir el horror de la historia. Vallejo es, en efecto, el poeta de los vencidos y por eso optó por generar una temporalidad diferente para fundar *otro* tiempo.

Dicho de otra manera: este poema nos fuerza a pensar la política de modo diverso. «Toda verdad es, antes que nada, una potencia. Tiene poder sobre su propio devenir infinito» ha sostenido Badiou (2009, p. 68). En ese sentido, Vallejo nos anima, como lectores, a pensar la política desde una ética nueva, vale decir, desde una fidelidad entendida como exceso. «Masa» es uno de los poemas más famosos de toda su obra y quizá lo sea porque intenta demostrar que, a pesar de las causas perdidas, nunca podemos claudicar en seguir convocando una utopía posible.

En suma, la poesía de César Vallejo no le rehúye a la afirmación y, desde ahí, abre el espacio poético para mostrar una verdad indubitable. Como hemos dicho, Vallejo fue un poeta político desde su primer poemario; poco a poco, fue reconvirtiendo el dolor humano en una herramienta de transformación política. Si al inicio el dolor se le presentaba como una amenaza, pronto comenzó a dejar de serlo, porque supo atravesarlo para intentar hacer con él otra cosa. Sin duda, el dolor era el signo de un vacío o de un exceso adherido al sujeto, pero luego se dio cuenta de que aquello no era necesariamente algo negativo: más bien, se observó que esa inclinación al exceso —la «pulsión de muerte» en el lenguaje psicoanalítico— era un elemento que podía canalizarse de otra manera: un elemento constitutivo de la subjetividad.

Vallejo apostó por cuestionar a la humanidad habitual para construir nuevas posibilidades de la misma. No se trataba, entonces, de representar al hombre tal cual era, sino de reconocer que el hombre puede ser capaz de excederse a sí mismo en tanto podría reconocerse como impactado por una verdad. En los personajes marginales, en los proletarios rusos y en los voluntarios que peleaban por la república española, Vallejo vio la manifestación de una fuerza increíble capaz de revertir una parte del dolor humano. El proyecto de Vallejo apunta a la humanidad, pero lo hace para

intentar llegar al «hombre humano», al hombre comunitario, al hombre integrado en la comunidad.

La derrota del socialismo (de la República española) fue muy dolorosa. No obstante, los versos de Vallejo invitan a seguir sosteniendo el proyecto de construir una sociedad justa a pesar del fracaso. Su poesía afirma el ideal comunista como un inevitable horizonte de la cultura, como una fuerza que poco a poco debe ir transformando el presente. Para Vallejo, el comunismo fue no solo una ideología, sino una ética, algo irrenunciable. Contemporáneo —dice Agamben— es «quien recibe en pleno rostro el haz de tiniebla que proviene de su tiempo» (2011, p. 22). En la poesía de Vallejo no se trata, sin embargo, de una bruma que ciegue o termine promoviendo una distancia cínica. Más bien, es aquella que desata un compromiso mayor con el *acontecimiento*. Vallejo produjo con decisión un arte que quiso rehacerse más allá de su desgarro inherente, un arte que imagina lo imposible, siempre actual e inmarcesible, porque a razón de la verdad que trae consigo está instalado en la misma imposibilidad de morir (Agamben, 2005, pp. 91- 95).

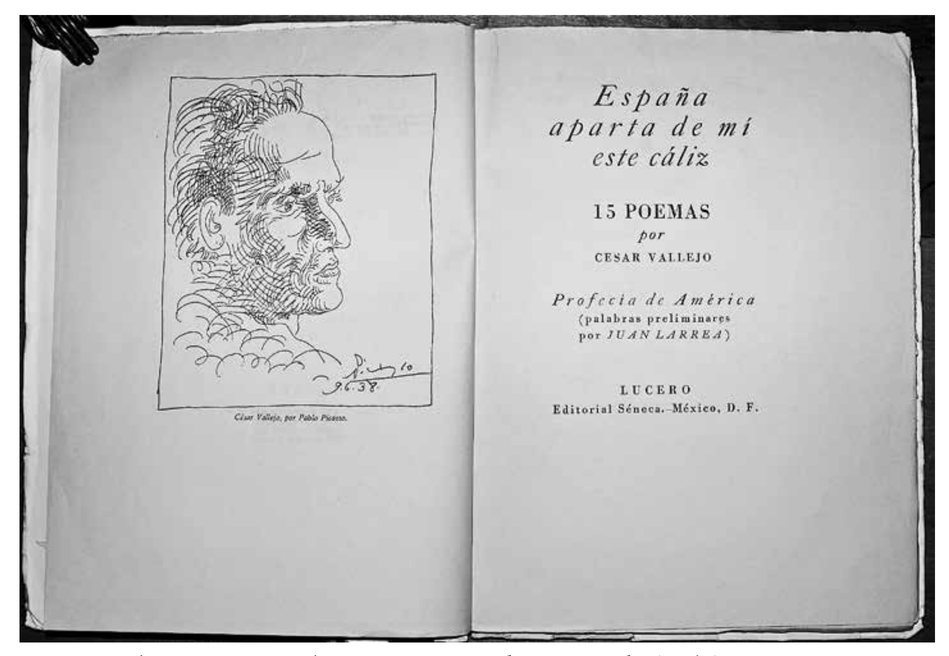


Imagen 5. Edición mexicana de *España, aparta de mí este cáliz* (1940).

Bibliografía

Agamben, Giorgio (2005). *El hombre sin contenido.* Trad. de Eduardo Margaretto Khormann. Madrid: Áltera.

Agamben, Giorgio (2011). *Desnudez.* Traducción de Mercedes Ruvituso y María Teresa D'Meza. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Aristóteles (2010). *Ética a Nicómaco*. Traducción de Vicente Gutiérrez. Madrid: Mestas.

Badiou, Alain (2004). *La ética: ensayo sobre la conciencia del mal*. Traducción de Raúl J. Cerdeiras. Barcelona: Herder.

Badiou, Alain (2009). *Pequeño manual de inestética*. Traducción de G. Molin, L. Vogelfang, J.L. Caputo y M.G. Burello. Buenos Aires: Prometeo.

Badiou, Alain (2010). La idea del comunismo. En Analía Hounie (comp.), *Sobre la idea del comunismo*. Buenos Aires: Paidós.

Badiou, Alain (2013). *Philosphy and the Event*. Cambridge: Polity.

Benjamin, Walter (1989). Tesis de filosofía de la historia. En *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.

Cornejo Polar, Antonio (1989). César Vallejo: la universalización de una experiencia nacional. *La Torre, 3*(12), 673 - 684.

Coyné, André (1989). *César Vallejo*. Trujillo: Libertad.

Espósito, Roberto (2007). *Comunitas*. *Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu.

Eagleton, Terry (1997). *Las ilusiones del posmodernismo*. Traducción de Marcos Mayer. Barcelona: Paidós.

Eagleton, Terry (2010). *Sobre el mal*. Barcelona: Península.

Eagleton, Terry (2011). *La estética como ideología*. Traducción de Germán Cano y Jorge Cano. Madrid: Trotta.

Escobar, Alberto (1973). *Cómo leer a Vallejo*. Lima: P.L. Villanueva.

Ferrari, Américo (1974). *El universo poético de César Vallejo*. Caracas: Monte Ávila.

Flores, Ángel (1971). *Aproximaciones a César Vallejo*. Nueva York: Las Américas.

Franco, Jean (1984). *César Vallejo. La dialéctica de la poesía y el silencio*. Traducción de Luis Justo. Buenos Aires: Sudamericana.

González Vigil, Ricardo (1988). *Leamos juntos a Vallejo*. Lima: Banco Central de Reserva.

González Vigil, Ricardo (2009). *Claves para leer a Vallejo.* Lima: San Marcos.

González Vigil, Ricardo (2014). Las tres dimensiones del «Yo no sé» de César Vallejo. En Gladys Flores Heredia, ed., *Vallejo siempre. Actas del congreso internacional, 2014* (pp. 125-150). Lima: Cátedra Vallejo.

Hallward, Peter (2010). Comunismo del intelecto, comunismo de la voluntad. En Analía Hounie (comp.), *Sobre la idea del comunismo* (pp. 105-127). Buenos Aires: Paidós.

Hart, Stephen (2014). *César Vallejo. Una biografía literaria*. Lima: Cátedra Vallejo.

Higgins, James (1975). *Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo*. México: Siglo XXI.

Higgins, James (1989). *César Vallejo en su poesía*. Lima: Seglusa.

Lambie, George (1993). *El pensamiento político del César Vallejo y la guerra civil española*. Lima: Milla Batres.

Martos, Marco & Elsa Villanueva (1989). *Las palabras de Trilce*. Lima: Seglusa.

Miller, Jacques-Alain (2006). La ética del psicoanálisis. En *Introducción a la clínica lacaniana* (pp. 147-172). Barcelona: RBA.

Monguió, Luis (1952). *César Vallejo. Vida y obra*. Lima: Perú Nuevo.

Neale-Silva, Eduardo (1975). *César Vallejo en su fase trílcica*. Madison: The University of Wisconsin Press.

Neale-Silva, Eduardo (1981). Visión de la vida y de la muerte en tres poemas trílcicos de César Vallejo. En Julio Ortega, ed., *César Vallejo* (pp. 265-287). Madrid: Taurus.

Ortega, Julio (1974). *César Vallejo. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus.

Ortega Julio (1986). *La teoría poética del César Vallejo*. Providence, RI y Lima: Ediciones del Sol.

Ortega, Julio (2014). *César Vallejo. La escritura del devenir*. Lima: Taurus.

Paoli, Roberto (1981). *Mapas anatómicos de César Vallejo*. Messina: Danna.

Rancière, Jacques (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM.

Rowe, William (2006). *Ensayos vallejianos*. Lima: Latinoamericana.

Sicard, Alain (2015). *César Vallejo, el poeta de la carencia*. Lima: Cátedra Vallejo.

Sobrevilla, David (1994). *César Vallejo. Poeta nacional y universal y otros trabajos vallejianos*. Lima: Amaru.

Sucre, Guillermo (1985). Vallejo: inocencia y utopía. En *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Vallejo César (1988). *Poesía completa*. Edición crítica de Raúl Hernández Novás. La Habana: Casa de las Américas.

Vallejo César (2002). *Artículos y crónicas completas. Tomos I y II*. Recopilación, prólogo, notas y documentación por Jorge Puccinelli. Lima: PUCP.

Yurkievich, Saúl (1981). En torno a *Trilce*. En Julio Ortega, ed., *César Vallejo* (pp. 245-246). Madrid: Taurus.

Žižek, Slavoj (2008). *En defensa de las causas perdidas*. Traducción de Francisco López Marín. Madrid: Akal.

Zupancic, Alenka (2010). *Ética de lo real: Kant, Lacan*. Traducción de Gabriel Merlino. Buenos Aires: Prometeo.

Poesía peruana de los años veinte: vanguardia e indigenismo

Marta Ortiz Canseco
Universidad Internacional de La Rioja

Es bien conocida la importancia que las primeras décadas del siglo XX tuvieron en la constitución de la poesía 'moderna' peruana. En este ensayo reflexionaremos sobre el desarrollo de las vanguardias y el indigenismo, movimientos no estáticos ni fácilmente delimitables que conforman el mosaico cultural de la época. Nuestro objetivo no es tanto leer en detalle a cada poeta o poemario, sino ofrecer unas líneas generales que permitan acercarse de manera panorámica a la extraordinaria productividad del periodo. Comenzaremos por revisar el contexto sociocultural de la década de 1920 para después reflexionar sobre la vanguardia peruana y el hecho de que sea inseparable del indigenismo, así como sobre la importancia de las revistas como vehículo de expresión heterogéneo, tanto de poesía como de pensamiento. Por último, a partir de algún ejemplo paradigmático, trataremos de problematizar las etiquetas de indigenismo e indígena con el fin de ofrecer una lectura crítica de los textos de la época.

***

Como punto de partida, convengamos en la existencia de una relación directa entre el discurso social y los aparatos del Estado (Angenot, 2010); de allí que este ensayo sobre poesía peruana de los años veinte se inicie exponiendo algunos de los contextos sociales y políticos de la época. Por discurso social entendemos, con Angenot, todo aquello que se dice y se escribe en una sociedad concreta y en un momento determinado de la historia. En este sentido, no se puede tener cualquier idea en cualquier época, puesto que las sociedades existen dentro de unos límites de 'lo pensable' y 'lo decible'. Entonces, si en los años veinte surge un grupo de intelectuales como José Carlos Mariátegui (1894-1930), Alberto Hidalgo (1897-1967), César Vallejo (1892-1938) o Martín Adán (1908-1985), esto tiene que ver con un devenir histórico concreto, del mismo modo en que su discurso, aparecido como revulsivo

contra discursos socioculturales previos, pronto pasará a formar parte de una cierta hegemonía discursiva.

¿En qué momento se inaugura la vanguardia en el Perú?, ¿cómo situar esos antecedentes en el devenir histórico del que hablamos? Si bien Estuardo Núñez (1938) sitúa el comienzo de la nueva poesía peruana en el año 1918, otros autores proponen 1916 como inicio de la estética moderna, por ser «uno de los más fecundos, brillantes y renovadores de nuestra historia cultural. Todo cambió de eje. Todo mudó de forma y hasta de objetivos» (Sánchez, 1987, p. 183). Aquí algunos ejemplos: la revista *Colónida*, dirigida por Abraham Valdelomar (1888-1919), se fundó en 1916 y aparece como una de las primeras y más célebres manifestaciones de la modernidad literaria en el Perú. Asimismo, *La canción de las figuras*, de José María Eguren (1874-1942), se publica en 1916, año en que llega a la capital Alberto Hidalgo, autor de *Arenga lírica al emperador de Alemania* (1916) y *Panoplia lírica* (1917), publicada con un prólogo de Valdelomar. Estos poemarios constituyen las primeras aproximaciones peruanas a un cierto cosmopolitismo, que se desarrollará y alcanzará un mayor auge en los años veinte.

Visto así, podríamos valorar el año 1916 como fundacional de una nueva estética literaria. Sin embargo, en términos políticos es más representativo 1919, año en el que Augusto B. Leguía se erige presidente por segunda vez —había gobernado entre 1908 y 1912—. Al iniciarse 1919, y con el fin del gobierno de José Pardo, la crisis internacional que siguió a la Primera Guerra Mundial (1914-1918) comienza a hacer eco en el Perú, inaugurando una década de grandes dificultades económicas. Leguía buscó el apoyo de los industriales y de las clases medias y populares, con una «demagógica campaña pro-indígena y antigamonalista» no siempre transparente (Burga & Flores Galindo, 1987, p. 127). Su política se hizo llamar indigenista y aparentemente fue hostil a la antigua aristocracia, aunque en todo caso no fue revolucionaria, pues escondía bajo sus propuestas algo de la suficiencia con que algunos de los intelectuales de la época veían el 'problema indígena'. Dichos intelectuales, cuyas ideas se gestaron durante el periodo de la República Aristocrática[1], querían moldear y cambiar las costumbres y la idiosincrasia del indio para que este se integrase mejor en la sociedad moderna: «La salvación del indio depende de su conversión en otro, en criollo, con la consiguiente

[1] Desde 1895 el Perú comienza a restablecerse de las consecuencias de la Guerra del Pacífico (1879-1883) y se da inicio a la época conocida como República Aristocrática, que bajo un barniz de cosmopolitismo sigue excluyendo ferozmente a las mayorías indígenas y campesinas. El fin del gobierno militar y civilista de Andrés Avelino Cáceres deja paso a un régimen algo más democrático que, sin embargo, favorecerá el control político por parte de las oligarquías aristocráticas. Nicolás de Piérola, nuevo dirigente, inaugura una época de regímenes políticos controlados directamente por la oligarquía terrateniente. Además, la situación económica nacional dependía de mercados extranjeros, a los que simplemente abastecían, sin una base autosuficiente de producción y consumo (Burga & Flores Galindo, 1987).

asimilación de valores y usos diferenciados; y depende también, como es claro, de la generosidad de quienes hacen posible esa metamorfosis étnico-social».[2]

El llamado oncenio de Leguía (1919-1930) fue un intento por construir una 'Patria Nueva' que quitó parte del poder a la oligarquía. Sin embargo, a lo largo de su mandato existe una clara diferencia entre una primera etapa (1919-1922), cuando la lucha anticivilista y el apoyo legal a las clases populares fue más decidido; y una segunda etapa (1923-1930), cuando la intervención de Estados Unidos en el manejo político y económico del estado peruano toma protagonismo y el apoyo a la burguesía industrial sustituye al original interés por las clases desfavorecidas. Si bien Leguía llevó a cabo una indiscutible modernización del país, en el sentido 'tecnológico y urbanizador' de la palabra, esta fue posible mediante préstamos de Estados Unidos y en líneas generales las bases económicas del país quedaron intactas. Si bien consiguió quitarles poder a las viejas clases dominantes, a cambio creó una clase media dependiente y entregó el país al imperialismo norteamericano. De este modo se consiguió un ligero movimiento y reacomodo de las clases poderosas, pero no se produjo un cambio drástico en su dominación de las clases populares.

Los intelectuales más críticos del régimen leguiista fueron Víctor Raúl Haya de la Torre (1895-1979) y José Carlos Mariátegui. Ambos denunciaron la absoluta dependencia del capital extranjero, reivindicaron la defensa y el apoyo del indígena y «sentaron las bases de un pensamiento y acción definidamente antioligárquicos y antiimperialistas, orientados a la participación política de las capas populares y sectores medios urbanos» (Cotler, 2005, p. 191). Perseguidos por el gobierno, Haya y Mariátegui coinciden en la crítica, pero divergen en su caracterización del problema y en las alternativas de solución.

Las preguntas, planteadas ya en el siglo XIX, sobre cómo definir el Perú y sobre si este existía como una nación o como varias, resurgen en la década del veinte porque se abre la posibilidad de pensar el país como una totalidad. A ello contribuyeron la construcción de carreteras y de ferrocarriles, las migraciones y los viajes, así como la creciente presencia norteamericana en la economía del país y las respuestas de los movimientos campesinos. El fortalecimiento de las capas medias y el desarrollo de la educación impulsado por el gobierno de Leguía tuvieron como consecuencia el ascenso del número de lectores, así como la apertura de nuevas librerías y la aparición de significativas editoriales, como la francesa Rosay o Minerva, esta última creada por Mariátegui. De este modo, la vida intelectual dejó de limitarse a la universidad, y de hecho muchos de los nuevos artistas, como Abraham Valdelomar o el mismo

[2] Así se expresa Cornejo Polar (1994, pp. 132-133) al analizar el discurso homogeneizador de la novela *Aves sin nido* (1889), de Clorinda Matto de Turner.

Mariátegui, nunca obtuvieron un título universitario. Entre 1918 y 1928 apareció un gran número de revistas artísticas y literarias. Todo ello le otorgó una dimensión colectiva a la vida intelectual, y a la vez contribuyó a crear una clara conciencia de generación, asumida ya por los colaboradores de *Amauta* (1926-1930).



Imagen 1. Portada de José Sabogal del número 26 de la revista *Amauta.*

Entre 1923 y 1930, algunos intelectuales se mantuvieron en permanente lucha contra la oligarquía dominante; de esa polémica surgieron tres libros clave para la historia cultural peruana: *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), de Mariátegui; *El antiimperialismo y el APRA* (escrito en 1928 pero publicado en 1936), de Haya de la Torre; y *La realidad nacional* (1930), de Víctor Andrés Belaunde. Fueron tres maneras diferentes de abordar los problemas nacionales del momento, a través del género ensayístico, convertido en el preferido por los intelectuales como modelo de búsqueda de una comprensión global y abarcadora del país, y porque permitía articular la política, la economía, la cultura y la sociedad.

Junto al género ensayístico, casi todos los autores de los años veinte cultivan el periodístico, cuya práctica a comienzos del siglo XX adquiere un valor distinto al del siglo anterior, pues, como hemos adelantado, la formación de una nueva clase media

tiene lugar en estos años, y es esta misma clase media la que comienza a producir un periodismo innovador en respuesta a sus necesidades de explicarse como clase. Si bien este grupo de intelectuales se formula las mismas preguntas sobre la identidad nacional, ahora estas provienen de una perspectiva diferente: la de la formación de un nuevo grupo social. Como explica Anderson (2006), la aparición y uso del periódico permite a los individuos de una comunidad imaginarse conectados entre sí. La yuxtaposición de diferentes noticias, así como la arbitrariedad de los sucesos presentados bajo el nexo de una misma fecha del calendario le permite al lector identificarse e incluirse en el conjunto global de lectores que, por compartir un mismo idioma, pertenecen a una comunidad imaginada concreta. Es así como estos intelectuales van creando la hegemonía discursiva antes mencionada.

1. Vanguardia e indigenismo en el Perú

Una vez presentado este panorama, es necesario reflexionar brevemente sobre lo que significa el concepto de vanguardia y cómo podemos hablar de ello en un país como el Perú. La teoría de vanguardia esbozada por críticos como Peter Bürger (1987) nos ayuda a comprender la aparición y el desarrollo de la vanguardia europea, pero no puede leerse con el mismo significado si hablamos de naciones cuya historia está marcada por cierta «condición colonial». En el Perú dicha condición marca todo discurso literario y debe marcar cualquier intento de aproximación crítica. Al mencionar la condición colonial tomamos las palabras de Alfredo Bosi (1991), cuando se refiere a ese tiempo histórico de un país en el cual confluye la dependencia del modelo metropolitano con la búsqueda de una identidad propia. Esta dualidad se encuentra en la raíz de todo discurso y produce la conocida dicotomía entre cosmopolitismo y nacionalismo, típica de las vanguardias latinoamericanas del primer cuarto del siglo XX. Se trata de la «dialéctica de la reproducción del otro y el autoexamen, que mueve a toda cultura colonial o dependiente» (Bosi, 1991, p. 15): la incorporación del otro y la búsqueda de la identidad producen un vaivén lleno de contradicciones al que la vanguardia latinoamericana se enfrenta por primera vez de manera consciente y radical. El conocimiento de las vanguardias europeas inspiró en los intelectuales latinoamericanos el deseo de una nueva experiencia artística, así como la búsqueda del carácter nacional. Conocer al otro, a la cultura dominante, permite explorar y reinventar la propia identidad.

En los *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, José Carlos Mariátegui afirma que en el Perú no había existido nunca una sociedad burguesa; cabe preguntarse entonces si podemos hablar de una génesis de la vanguardia peruana similar a la europea, ya que la sociedad burguesa como punto de partida funciona solo en países donde dicha clase social había asentado las bases de una cierta modernidad. Mariátegui

conserva la esperanza de que la nueva clase media emergente propulse el desarrollo que la inexistente burguesía no realizó e implante una modernidad paralela a la modernidad capitalista —en el sentido de tecnológica e industrial— para configurarla como socialista. Para Mariátegui, la nueva clase social debe crear una red nacional que admita la modernidad y el cosmopolitismo deseados, y al mismo tiempo debe conservar en sus entrañas una especie de 'identidad peruana original'.

Yazmín López Lenci define la vanguardia como el fenómeno que engloba «aquellas tendencias que, respaldándose en programas estéticos, filosóficos y políticos, concretos, expresaron durante la segunda década del siglo veinte un cambio radical de las relaciones entre arte y sociedad» (1999, p. 19). Las artes entran en crisis y cuestionan la propia funcionalidad que tradicionalmente se les atribuye. Según Lauer (2000), en el Perú la vanguardia constituyó más bien una transición, un lugar de paso para casi todos los poetas de esos años. Es cierto que, al contrario que en otros países de América Latina, en el Perú no existen manifiestos vanguardistas en sentido estricto, aunque los textos de Mariátegui representen los documentos más cercanos a una poética vanguardista explícita. Como hemos comentado, López Lenci (1999) propone una serie de «textos manifestarios» que, si bien no pueden considerarse como manifiestos propiamente, sí cumplen una función similar a los textos vanguardistas de otros países. Este es quizá otro de los aspectos que caracteriza la vanguardia peruana: la carencia de manifiestos oficiales no elimina la *voluntad expresa* de ciertos autores por incluirse en una modernidad y crear sus propios fundamentos vanguardistas.

Se pretende construir, durante estos años, un nuevo discurso no unitario que destruya la estructura cultural hegemónica de la capital. Aunque muchos de los textos muestran el intento por construir una identidad nacional homogénea, encontraremos discursos particulares, como el de Mariátegui o el de Vallejo, que dan cuenta de la heterogeneidad intrínseca al debate sobre la identidad. La vanguardia peruana no consiste en una «recepción deforme, imperfecta o atrasada, ni de una mera producción textual imitativa de patrones extranjeros, sino de un radical —aunque desordenado y aparentemente inconexo— proceso de resemantización de la propia vanguardia» (López Lenci, 1999, p. 22).

En 1928, Federico Bolaños (1896-¿?) publica un «Inventario de vanguardia»[3] en el que distingue una «primera hora de precursores, inauguradores o aclimatadores», donde incluye, entre muchos otros, a César Vallejo; un segundo momento de «creadores netos de vanguardia y afiliados», donde encontramos por ejemplo a Oquendo de Amat (1905-1936); y una tercera hora de «nuevos continuadores», donde sitúa a Martín Adán, entre

---

[3] En *La Revista Semanal*, Lima, año 2, agosto, núm. 53, p. 38; y agosto, núm. 55, pp. 42-43. La cita aquí se hace a través de Lauer, 2000, pp. 16-17. Se puede consultar el artículo completo en Chueca, 2009, II, pp. 994-997.

otros. Evidentemente, no existía un límite bien definido entre autores vanguardistas y autores no vanguardistas. Si bien Vallejo criticó duramente el surrealismo y otras vanguardias de la época, no es menos cierto que su poesía marca líneas estéticas nunca antes practicadas en nuestro idioma, y en ese sentido puede considerársele autor de vanguardia o, cuando menos, creador de una nueva sensibilidad artística.

Podríamos entonces considerar las vanguardias, al modo de Lauer, como un lugar de paso de muchos de los autores más significativos del Perú. Sucede también con Martín Adán, quien, a pesar de sus primeras experimentaciones estéticas, nunca se adscribió a un movimiento vanguardista determinado. Vanguardistas o no, poetas como Vallejo o Adán vivieron y se educaron durante el fervor de las vanguardias, cuyo lapso de tiempo podría situarse entre mediados de la década de 1910 y comienzos de los años treinta, con la publicación de importantes poemarios como *Cinema de los sentidos puros* (1931) de Enrique Peña Barrenechea (1905-1988), *Hollywood* (1931) de Xavier Abril (1905-1990), *Junín* (1930) de Enrique Bustamante y Ballivián (1883-1937) o *Las ínsulas extrañas* (1933) de Emilio Adolfo Westphalen (1911-2001).

En el Perú, además, la vanguardia adquiere un matiz propio cuando entra en juego la discusión indigenista. No solo se implica así en el debate a la figura del indio, sino que la dialéctica entre modernidad y tradición, capital y provincias, centralismo y descentralismo toma súbita actualidad, situándose en el centro de las discusiones intelectuales de la época. Esta dialéctica, que otorga protagonismo al movimiento indigenista, es característica ineludible de la vanguardia, y cobra especial importancia gracias al desarrollo de las revistas dedicadas a la causa, como veremos más adelante.

Si resulta significativo volver la mirada hacia el indígena, la misma importancia debemos dar al hecho de que esta reivindicación sea inseparable del movimiento vanguardista. Al fin y al cabo, el indigenismo podría calificarse como un 'ismo' más: se trata de arte indigenista, no de arte indígena, y por lo tanto es una reivindicación *voluntaria* (Vallejo) por parte de quien *no es propiamente* indígena. No es una lucha *forzosa* o *necesaria* llevada a cabo por el indígena oprimido; es un movimiento sociocultural y político llevado a cabo por el *mestizo* o el *blanco*. Mariátegui era bien consciente de esta lucha y postuló que, tras un periodo de preparación, debía de traspasarse a su protagonista verdadero: el indígena. Pero el indigenismo literario, tal y como nace en la segunda década del siglo XX, traduce «un estado de conciencia del Perú nuevo» (Mariátegui, 2005, p. 296). Este «Perú nuevo» es el que se incorpora al cosmopolitismo internacional, traduciéndolo en su propia vanguardia autóctona: la que mezcla y compatibiliza lo moderno con lo nativo. Es de este modo como se *resemantiza* la vanguardia en el contexto peruano.

Prueba de la importancia que tuvo el debate sobre la cuestión indígena es la «polémica del indigenismo», cuyos textos más sonados fueron recogidos por Manuel

Aquézolo Castro en 1976. En estos textos, escritos en 1927 principalmente por José Carlos Mariátegui y Luis Alberto Sánchez (1900-1994), se debatía sobre la figura del indígena como objeto/sujeto de la polémica y sobre la legitimidad del intelectual como adalid de la misma. La aparición del indigenismo se percibió, según Lauer (1997), como un proceso determinado históricamente, ya que el indígena representaba lo verdaderamente autóctono en la historia nacional. El desarrollo de esta idea tuvo su primer momento de espontaneidad, cuando convenía aceptar el indigenismo no como una negación de lo criollo, sino como un buen motivo para alimentar el objetivo nacionalista del criollo, y al mismo tiempo permitía integrarse de una manera u otra en el proceso de modernización. Después de este primer momento espontáneo, surgió la famosa polémica, donde los autores se plantearon si era legítimo que quienes no eran propiamente indígenas tomasen las riendas del tema indígena. Es decir, se planteó un debate sobre la novedad antes de que esta fuese definitivamente asumida. Lo curioso de esta polémica es que abordó una discusión que no se concebía a sí misma como cultural, de modo que autores pertenecientes a las esferas intelectuales y artísticas se encontraron discutiendo sobre un problema que iba más allá, que daba un soplo de aire fresco a la discusión política sobre el tema.

2. Revistas de vanguardia

Las diversas iniciativas periodísticas que aparecen en la zona andina durante las primeras décadas del siglo XX desarrollan un discurso de fuerte raigambre étnica considerado como constructor de la nueva nacionalidad, así como de la propia historia pasada, con su denuncia de la discriminación del indígena. Ejemplos de ello son la *Revista Universitaria* (1915?), *Puno Ilustrado* (1919?), *Vórtice* (César Cáceres Santillana, Sicuani, 1923), *Iniciación* (Muquiyauyo, 1925?) o *Kuntur* (Cusco, 1927). Todas ellas surgen como movimientos colectivos, con la idea de agrupación e integración. Un ejemplo de iniciativa individual es el desarrollado por Diego Indacochea, arequipeño fundador de la revista de corte futurista *Plac-Plac* (1923). Según López Lenci (1999), el problema de base de estas primeras iniciativas indigenistas del periodismo serrano es el de una falta seria de organización: no existe un interés común ni un objetivo único. *La Sierra* (1927-1930), una de las revistas más polémicas, editada en Lima por un grupo de cusqueños emigrados, es un buen ejemplo de esta dispersión, en tanto combina un agresivo tono regionalista con planteamientos elitistas y paternalistas.

Según Jorge Schwartz (1991), las revistas de vanguardia consiguieron presentar líneas ideológicas más nítidas durante los años veinte, precisamente por su carácter efímero y por su aparición y desaparición abruptas. Esta teoría cobra mucha importancia en un país como Perú, donde no es fácil encontrar manifiestos vanguardistas como los aparecidos en México, Chile o Argentina, con el estridentismo, el creacionismo o el

ultraísmo. Por ello, a falta de manifiestos, se busca en las publicaciones periódicas peruanas lo que López Lenci denomina «textos manifestarios», que conforman una declaración de intenciones, tanto por parte de autores individuales como por parte de colectivos, a través de los editoriales de las revistas. Por medio de estos textos, la nueva clase intelectual emergente trata de perfilar su lugar y su papel en el desarrollo de la modernidad peruana. Por otra parte, es importante destacar el carácter ecléctico de estas publicaciones, donde encontramos textos periodísticos, poesías, grabados, breves narraciones, etc. En otro lugar ofrecí un panorama de los poemarios publicados en la década del veinte (Ortiz, 2013); sin embargo, la poesía publicada en las revistas merecería una antología diferente, tanto por el formato en que aparecieron como porque la mayoría de esos textos no se han vuelto a editar.

Además, el carácter colectivo de estas revistas literarias «destaca el concepto de 'grupo' como acontecimiento cultural y social, diferenciándose de los proyectos estéticos particulares de los integrantes más destacados» (López Lenci, 1999, p. 20). En efecto, el nuevo sujeto cultural de clase media busca crear nuevos espacios discursivos; este fenómeno produce un crecimiento considerable de los usuarios de librerías, los alumnos matriculados en la universidad, las nuevas editoriales y, sobre todo, de las revistas independientes que comienzan a constituir la otra cara del academicismo universitario. Por tanto, la nueva generación de artistas no puede considerarse sin la actividad periodística, elemento matriz del movimiento. La figura de Manuel González Prada fue clave para los jóvenes creadores en busca de una prensa libre y un modelo de escritor comprometido.
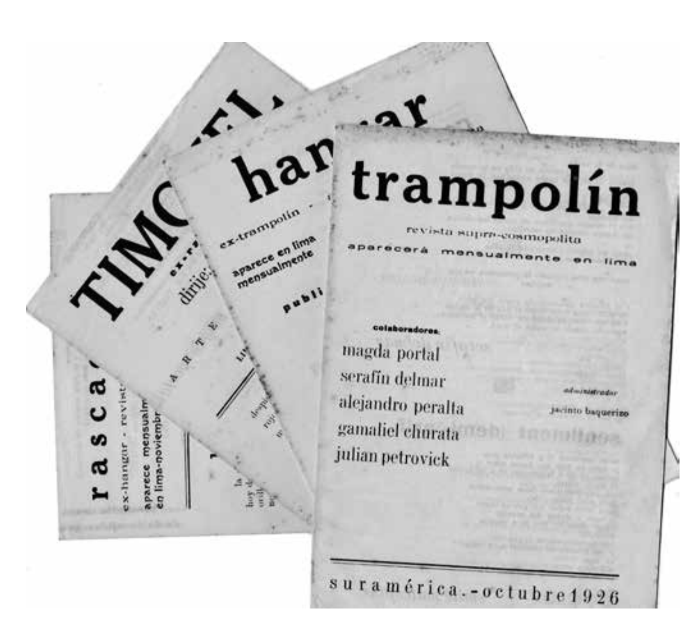


Imagen 2. Portadas de los cuatro números de la revista *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel*.

¿Qué fechas delimitan la aparición, el desarrollo, el auge y el fin de las revistas de vanguardia peruanas? Si en 1915 encontramos los antecedentes a *Colónida*, el año 1930 marca el tránsito de las revistas más significativas de la época: además de *Amauta* y del *Boletín Titikaka*, otras como *La Sierra*, y la *Nueva Revista Peruana* también desaparecieron. Ese año marca un cambio sustancial en el ámbito político y social del Perú, y ello afecta también al mundo cultural. La *Nueva Revista Peruana* fue dirigida por Alberto Ulloa (1892-1975), Mariano Iberico (1892-1974) y Alberto Ureta (1885-1966). Magda Portal (1901-1989) dirigió *Flechas* (1924), la primera revista peruana que se declaró vanguardista. Pero fue a partir de 1926 cuando comenzaron a florecer las publicaciones más renovadoras. *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel* (1926-1927), dirigida por Serafín Delmar (seudónimo de Reynaldo Bolaños, 1901-1980) y Magda Portal, tuvo solo cuatro números correspondientes a cada uno de sus nombres, pues la revista cambiaba de título con cada nueva edición. Armando Bazán (1902-1962) creó *Poliedro* (1926-1927); Blanca Luz Brum (1905-1985) editó en 1927 la revista *Guerrilla;* Adalberto Varallanos (1905-1929) publicó las revistas *Hurra*[4] (1927) y *Jarana*; su hermano José Varallanos (1908-1997) *El aquelarre*; en Huancayo, Julián Petrovick (seudónimo de Óscar Bolaños, 1903-1978) editó la revista *Hélice*. Cabe destacar, además, otros magazines culturales del Perú que sirvieron de plataforma para muchos autores de la época, como *Variedades* (1908-1932), dirigida por Clemente Palma, y *Mundial* (1920-1931), dirigida por Andrés Avelino Aramburú y más amiga, según Luis Monguió, del vanguardismo literario. En ambas publicaron, entre otros, César Vallejo y José Carlos Mariátegui; y buena parte del debate sobre vanguardia, indigenismo, modernidad, regionalismo, etcétera, entró en sus páginas.

Juan Guillermo Guevara Yáñez, estudiante cusqueño radicado en Lima, fundó en enero de 1927 la revista *La Sierra*[5], de marcado corte indigenista, que corrió pareja con *Amauta* hasta 1930, año en que dejó de editarse. El grupo de colaboradores de *La Sierra* estaba formado por algunos estudiantes e intelectuales serranos instalados en Lima; y su relación con la revista de Mariátegui fue de cordial compañerismo hasta que tuvo lugar la famosa polémica del indigenismo entre Mariátegui y Luis Alberto Sánchez; polémica de la cual, según Tamayo Herrera (1989), los colaboradores de *La Sierra* se sintieron injustamente marginados.

---

[4] Según Monguió (1954, p. 193), la revista *Hurra* fue dirigida por Carlos Oquendo de Amat; sin embargo, él mismo afirma no haber podido consultar ningún ejemplar.

[5] No debe confundirse con otra revista homónima, fundada en Cusco en 1909, a raíz de la revuelta universitaria del mismo año, y continuada en su segunda época de 1912 a 1925. A diferencia de esta, que tuvo un marco estrictamente regional, *La Sierra* limeña sí fue una revista nacional, aunque por su título y sus contenidos marca una clara alusión a la revista cusqueña, su predecesora. Algunos autores la mencionan como *La Sierra II*.

En Cusco se publicaron revistas como la indigenista *Kosko* (1924-1925/1934), dirigida por Roberto Latorre (1897-1949), o *Kuntur* (1927-1928), aparecida a raíz de la fundación de la célula aprista cusqueña (febrero, 1927) y de la huelga universitaria (mayo, 1927). *Kuntur* fue dirigida por Román Saavedra, fundador del grupo Ande (1925), al que también pertenecían Julio G. Gutiérrez y Óscar Rozas Tersi. Según López Lenci (2004, p. 714), esta revista se fundó «con el objetivo de denunciar y desenmascarar el seudoindigenismo leguiista, el racismo de la revista *La Sierra* editada en Lima y la posición de los catedráticos que habían limitado su acción a la actividad académica». *Más Allá* (1922), la *Revista Universitaria del Cusco* (1912-1940), *Pututo* y *Liwi* (1928) integran el conjunto de revistas cusqueñas de esta época.

Pero fue *Amauta* (1926-1930) (ver Castro, volumen 6) la revista peruana que mayor resonancia tuvo en toda América Latina, pues consiguió valerse de lo experimental como herramienta para impugnar los problemas nacionales por medio de un vanguardismo con conciencia social. De todo el continente, *Amauta* podría compararse con la cubana *Revista de Avance* (1927-1930) y con la argentina *Martín Fierro* (1924-1927). Las tres constituyen testimonios valiosísimos para observar el desarrollo de la cultura latinoamericana de la época. *Amauta* consiguió formar «un espíritu indoamericano, fundado en la reivindicación de valores autóctonos» (Verani, 1995, pp. 34-35) e intentó rescatar una cierta literatura nacional, como vemos con el homenaje a José María Eguren, en el número 21 de la revista (1929). También es logro de *Amauta* la publicación y promoción de algunos poetas hasta el momento desconocidos, como Carlos Oquendo de Amat, Martín Adán y César Moro (1903-1956). En definitiva, fue vehículo de todo tipo de textos vanguardistas, cosmopolitas, nacionalistas, renovadores; textos literarios y políticos, abiertos a reflexiones sociológicas e identitarias y con una línea socialista bien definida. Se ha criticado que *Amauta* no tuviese un plan ni un objetivo claro y que difundiese a demasiados autores muy dispares entre sí; sin embargo, su gran logro fue precisamente la promoción de un campo cultural heterogéneo que englobaba la vanguardia artística y la política.

De acuerdo con Monguió (1954, p. 85) un recuento de los poetas que colaboraron en *Amauta* podría constituir el índice general de casi todos los autores que desarrollaron la poesía nueva en el Perú, ya sea revolucionaria (Magda Portal, Serafín Delmar, Julián Petrovick, Esteban Pavletich, César Miró, C. Alberto Espinosa Bravo), indigenista (Alejandro Peralta, Mario Chabes, Luis de Rodrigo, Guillermo Mercado, Gamaliel Churata, Nazario Chávez, José Varallanos, Nicanor A. de la Fuente), pura o deliberadamente vanguardista (Carlos Oquendo de Amat, Xavier Abril, Martín Adán, Enrique y Ricardo Peña, Emilio Adolfo Westphalen).

Por su parte, el *Boletín Titikaka* (1926-1930, con algunas interrupciones) aparece como expresión del grupo Orkopata, en Puno, y supone otra llamada cultural desde las

provincias, un intento por «articular su posición en el debate sobre la identidad nacional y continental que dominó la discusión latinoamericana de ese entonces» (Vich, 2000, p. 14). Si bien para algunos el *Boletín* proponía una visión indigenista en contra del cosmopolitismo y de la pasiva asimilación de lo extranjero, según Vich en realidad supuso otro intento latinoamericano por «crear un arte esencialmente heterogéneo, que buscó rescatar la tradición regional desde la perspectiva de la modernidad técnica» propuesta por la estética vanguardista (p. 14). Además, su relación con Lima no era en modo alguno dependiente, sino más bien dialogante: se construyó como una interacción entre las provincias y la capital, superando así el tradicional centralismo limeño: «Regiones tan marginales como Puno fueron el lugar de nacimiento de propuestas plenamente originales en tanto que surgían de una relación dialéctica entre la cultura local y las influencias que venían de fuera, en un auténtico proceso de transculturación» (Vich, 2000, p. 15). Así lo demuestran la relación cordial y los intercambios que el *Boletín* mantuvo con *Amauta* y con otras revistas latinoamericanas. La reivindicación del mundo andino como base para configurar una identidad peruana, unida a la estética vanguardista y revolucionaria, fue la carta de presentación con que los editores del *Boletín* pretendían resolver el problema nacional y cultural del Perú.

Codirigían el *Boletín Titikaka* los hermanos Arturo y Alejandro Peralta (1899-1973), si bien parece que fue Arturo (Gamaliel Churata, 1897-1969) quien se ocupó de la mayor parte de las tareas. Su faceta como agitador intelectual se compara con la desempeñada por Valdelomar o Mariátegui. Del mismo modo, la labor del *Boletín* tiene su paralelo en *Colónida* y *Amauta*, pues desde Puno fue distribuida con regularidad por todo el continente y su actividad ejerció una influencia similar a la de dichas revistas en la esfera cultural nacional[6]. El poemario *Ande* (1926), de Alejandro Peralta, fue uno de los motivos para la creación del *Boletín*, en cuyo primer número se incluyeron también reseñas de Federico More (1889-1955), Enrique González Martínez e incluso Oliverio Girondo. Durante toda su existencia, en la revista predominó la publicación de textos poéticos, así como reseñas o textos críticos relacionados con la poesía de la época.

Ya en 1915, Churata había promovido la formación del grupo Bohemia Andina, cuyos integrantes después formarían parte del grupo Orkopata. La Bohemia Andina

[6] Vich insiste en lo insólito de esta situación, pues la ciudad de Puno se encuentra en una zona rural considerablemente aislada, situada entre los 3500 y los 4000 metros sobre el nivel del mar y con un clima extremadamente violento. Además, Puno es el departamento con mayor población indígena del Perú y con un nivel de analfabetismo muy elevado; a principios del siglo XX, durante la labor cultural del grupo Orkopata, solo contaba con un colegio de secundaria y no existía ninguna universidad. Estos factores no impidieron el nacimiento de un grupo de intelectuales vanguardistas, quizá en parte gracias a la renovación cultural y política que en las primeras décadas del siglo ejercieron los misioneros adventistas, promoviendo los proyectos educativos y la independencia económica del indio (Vich, 2000, pp. 22-23).

publicó, entre 1917 y 1919, *La Tea*, una revista literaria también dirigida por Churata, quien por aquel entonces firmaba como Juan Cajal. Esta revista se caracterizó por sus tintes modernistas y su elitismo literario, en gran parte influida por el ya mítico Abraham Valdelomar, que visitó Puno en 1919. En este mismo año comienza a formarse el grupo Orkopata, cuyo plantel de integrantes es difícil de definir, pues su actividad cultural consistía en tertulias organizadas por Churata a las que podía asistir cualquier persona interesada en la cultura. Fruto de estas reuniones es el nacimiento del *Boletín Titikaka*. En sus páginas, Churata proponía la recuperación del hombre andino a través de su apertura a la modernidad mediante una reelaboración creativa de su identidad, única vía para salvar el futuro del indígena. La estructura del *Boletín* fue bastante variada a lo largo de su historia y poco a poco fue adquiriendo la solidez y la fuerza de una revista consagrada. Los motivos de su final se desconocen. Su último número, el de 1930, estuvo dedicado a Mariátegui, quien había muerto ese mismo año en Lima.



Imagen 3. Portada del *Boletín Titikaka*.

La importancia de las revistas de vanguardia reside precisamente en su carácter dinámico como vehículo de expresión y testimonio de una época. «A diferencia del libro, la revista no tiene ese imperativo de permanencia ni ese control institucional que vigila su edición» y así se define como «espacio de experimentación» (Vich, 2000, p. 196).

La publicación periódica sirve de zona donde se desarrollan y maduran las ideas; ofrece un espacio de discusión justamente para que eso suceda. En Latinoamérica, los autores vanguardistas «supieron aprovechar la posición mediadora de las revistas entre el arte y los medios de comunicación masivos para vehiculizar su proyecto de transformación social» (p. 202). Si bien el indigenismo en el Perú se asimiló muy bien como propuesta, nunca hubo un conjunto acabado de obras literarias que lo impulsaran y promocionaran coherentemente. Como no existía un proyecto común de transformación social, las ideas sobre el así llamado 'problema indígena' difieren mucho de un autor a otro. De este modo, aunque las revistas reflejen el afán y la búsqueda de una identidad, igualmente muestran el modo desordenado como se intentaba llevar a cabo los cambios. Estamos, en última instancia, ante la heterogeneidad inalienable a los textos de la época, tanto en sus manifestaciones individuales, en forma de prólogos o textos sueltos, como colectivas, en forma de revistas de vanguardia.

3. Centralismo-descentralismo

Uno de los elementos que cobra más importancia en el debate entre modernidad y tradición, nacionalismo o cosmopolitismo, es el intento por acabar con el centralismo limeño, dominante durante siglos. Como hemos visto al hablar de las revistas, diversos intelectuales de provincias comienzan a reivindicar sus propias regiones y tratan de llevar el debate cultural a otras zonas del Perú. Sin embargo, en Lima continúa congregándose gran parte de la intelectualidad peruana de comienzos de siglo.

Sería difícil trazar un mapa del movimiento cultural que se desarrolló en la capital peruana durante las primeras décadas de la pasada centuria, pero podemos ofrecer algunos datos imprescindibles. En el barrio de Barranco vivieron, entre otros, Valdelomar, Eguren y Martín Adán. Mariátegui dirigió su revista *Amauta* desde Lima, y a Lima llegaron poetas como el mismo Valdelomar, el arequipeño Alberto Hidalgo o incluso Vallejo, que publicó allí sus dos primeros poemarios, *Los heraldos negros* (1919) y *Trilce* (1922). Es en Lima donde se inaugura, alrededor de 1916, el Palais Concert, lugar de encuentro de «los futuros 'colónidas', los niños góticos, la crema juvenil, formada en San Marcos, Guadalupe, La Recoleta, los jesuitas y… el fumadero del chino Aurelio, en la calle Hoyos» (Sánchez 1987, p. 168). Abraham Valdelomar, José Carlos Mariátegui, Federico More, Pablo Abril de Vivero, Alejandro Ureta, César Vallejo... todos ellos y muchos más participaban de las tertulias, paseos y reuniones diarios y formaron quizá el grupo más heterogéneo de intelectuales peruanos.

El retrato de Sánchez (1987) de esta *belle époque* limeña, cuyo máximo esplendor sitúa entre los años 1915 y 1920, da cuenta de una ciudad en plena efervescencia cultural. La mayoría de los intelectuales pertenecía a la redacción de algún periódico,

desde donde diariamente se ofrecía al público la actualidad y las polémicas culturales. Por ejemplo, Valdelomar escribía regularmente en *La Prensa* y Mariátegui colaboraba para *El Tiempo*, antes de inaugurar junto a su compañero César Falcón el diario *La Razón*. La labor cultural que Abraham Valdelomar llevó a cabo durante estos años es crucial: no solo porque avivó la llama intelectual de la capital, sino también porque viajó a lo largo y ancho del Perú visitando zonas cuya vida transcurría ajena a la capital. En 1918, por ejemplo, comenzó una gira para presentar conferencias en Trujillo, Piura, Cajamarca, Pacasmayo, Chiclayo y, más tarde, en su Ica natal y en Pisco. No debe pasarse por alto la importancia de que un intelectual de la talla de Valdelomar visitase tantas y tan variadas provincias alejadas de la capital, por cuanto estos periplos muestran el afán de incluir y agrupar a los artistas de todo el país en el movimiento intelectual de la época.

De Lima proceden algunos intelectuales como Alberto J. Ureta, Luis Alberto Sánchez, Magda Portal o César Moro. A Lima llega en 1926 la uruguaya Blanca Luz Brum, viuda de Juan Parra del Riego (1894-1925) quien ese mismo año publica en la capital peruana su libro de poesía, *Levante,* y en 1927 dirige la revista *Guerrilla*. En Lima alcanzará su esplendor poético Enrique Peña Barrenechea, autor de *El aroma en la sombra y otros poemas* (1925) y *Cinema de los sentidos puros* (1931); también su hermano Ricardo Peña Barrenechea (1893-1939) publicó en Lima, en 1924, su poemario neorromántico *Floración*. Casi todos los intelectuales pasaron tarde o temprano por la capital, como el piurano Juan Luis Velázquez (1903-1970), quien publicó el poemario *El perfil de frente*, en 1923. De otro lado, Luis E. Valcárcel (1891-1987) presentó su famoso ensayo *Tempestad en los Andes* en 1927, y el cusqueño José Uriel García (1894-1965), autor del otro ensayo indigenista por excelencia, *El nuevo indio*, en 1930 (ver Chang-Rodríguez, volumen 6).

Si salimos un poco a las provincias en auge, en la ciudad costeña de Trujillo, en el departamento de La Libertad, se formó un importantísimo núcleo de intelectuales, durante las primeras décadas del siglo XX; el mentor espontáneo del grupo fue Antenor Orrego (1892-1960). Orrego, junto con José Eulogio Garrido (1888-1967), fundó el Grupo Trujillo, también llamado Bohemia de Trujillo, que más tarde se convirtió en el Grupo Norte y estuvo formado por artistas de la talla de César Vallejo, Alcides Spelucín (1897-1976), Víctor Raúl Haya de la Torre, su hermano Agustín, y Francisco Xandóval (1902-1960), entre otros. También pertenecían a estas esferas intelectuales trujillanas autores como Juan Parra del Riego, quien más tarde radicó en Uruguay, su hermano Domingo Parra del Riego, Óscar Imaña (1893-1968), Eloy Espinosa, Juan Espejo Asturrizaga (1900-1965), Federico Esquerre (1889-1968), Juan José Lora (1900-1961), Carlos Manuel Cox (1902-1986), Manuel Vázquez Díaz, Néstor Martos, los músicos Carlos Valderrama (1887-1950) y Daniel Hoyle, el músico y

pintor Macedonio de la Torre (1893-1981), y los artistas Mariano Alcántara Latorre (1893-1978), Julio Esquerre (sobrino de Federico, firmaba sus caricaturas como 'Esquerriloff') y Camilo Blas (1903-1985).

Además de sus reuniones y veladas, todos publican en los periódicos *La Reforma* y *La Libertad*, cuya tarea cultural culminó con *El Norte*, periódico dirigido por Orrego desde 1922, en cuyas páginas, durante diez años, mostraron sus anhelos de modernidad y contradicciones estéticas. La circulación de algunos poemarios de estos autores fue consagrando poco a poco sus labores artísticas: por ejemplo, *Los heraldos negros* y *Trilce*, de Vallejo, o *El libro de la nave dorada*, de Spelucín, escrito por esos años, pero no publicado hasta 1926.

La ciudad de Arequipa formó también otro núcleo importante dentro del mundo cultural peruano de la época. En ella surgieron diversos grupos o reuniones literarias: una bajo el nombre de El Aquelarre se formó en torno a Percy Gibson (1885-1960), muy admirado por sus contemporáneos, quien había publicado *Jornada heroica* en 1916; también pertenecieron a este grupo César Atahualpa Rodríguez (1889-1972) y Augusto Aguirre Morales (1890-1957); de sus reuniones surgió la revista homónima *El Aquelarre* (cuatro números, 1916 o 1917). Otro grupo se formó en torno a Miguel Ángel Urquieta (1893-1947), Alberto Hidalgo (1897-1967) y Alberto Guillén (1897-1935); todos ellos discrepaban literariamente de Gibson y Rodríguez, y se agruparon en torno a la revista *Anunciación*. Otro de los grupos significativos fue el denominado Los Zurdos de Arequipa, reunidos alrededor de la revista *Chirapu*, dirigida por Antero Peralta, donde publicaron autores puneños como Carlos Oquendo de Amat, y arequipeños como Guillermo Mercado (1906-1983). Este grupo recibió mucha influencia del órgano dirigido por Gamaliel Churata en Puno y reunió colaboradores que luego se separaron ideológicamente tras la polémica entre el APRA y el Partido Socialista Peruano.

De Arequipa procedía el poeta Guillermo Mercado, que publicó *El oro del alma* en 1924, *Un chullo de poemas* en 1928, *Tremos* en 1933, y *El Donato* en 1935. Según Estuardo Núñez (1938), de los autores indigenistas es Mercado quien consigue mayor profundidad lírica, con un optimismo que choca con el pesimismo del puneño Alejandro Peralta. Enrique Bustamante y Ballivián, también arequipeño, fue gran amigo de Valdelomar y es autor de significativos poemarios como *Antipoemas* (1927) o *Junín* (1930). Mención aparte merece Alberto Hidalgo. En 1916, con su *Arenga lírica al emperador de Alemania*, fue el primer poeta peruano en autoproclamarse futurista. En 1917 publica *Panoplia lírica*, con prólogo de Abraham Valdelomar, en 1918 *Las voces de colores* y en 1919 *Joyería*; pero no será hasta 1923, con *Química del espíritu*, cuando muestre el verdadero valor de su poesía; más tarde irá perfeccionando

su poética y estilo en los poemarios *Descripción del cielo. Poemas de varios lados* (1928) y *Actitud de los años* (1933).

Pero antes, en 1925, apareció en Buenos Aires el poemario *Simplismo. Poemas inventados por Alberto Hidalgo*, que incluye su manifiesto sobre el simplismo, titulado «Invitación a la vida poética», donde explica, a lo largo de treinta epígrafes, en qué consiste la escuela vanguardista que ha inventado. «Simple no quiere decir sencillo», afirma Hidalgo, crear un poema con rima y ritmo resulta fácil, pero no es fácil crear un poema complejo cargado de metáforas y que a la vez resulte simple: tal sería un poema simplista. Con ello, y con la reivindicación de la ignorancia cultural, Hidalgo intenta desjerarquizar el poder simbólico de la tradición, deconstruir el proceso creativo de un poema, reivindicando la creatividad por encima de toda escuela. Cada poeta tiene su propia escuela y debe deshacerse de sus antecesores, librarse de esa atadura: el poeta moderno fabrica la belleza, no la toma del exterior ni del interior de sí mismo, como hacían los poetas «troglodíticos». Hidalgo llega incluso a afirmar que cada poeta debe crear su propio idioma: «Que no se escriba en francés, ni en español, ni en italiano, sino en hidalgo, por ejemplo». No cabe duda, como afirma López Lenci (1999, p. 97), de que Hidalgo representó «la *voz-manifiesto* paradigmática de la vanguardia peruana», y lo cierto es que el poeta encarna la lucha contra el conservadurismo intelectual, al mismo tiempo que libra un combate contra sí mismo por la posesión desesperada de una palabra que le permita llevar a cabo su programa estético.

En Puno, la zona del altiplano, nació el citado grupo Orkopata, que editó el *Boletín Titikaka*, de corte indigenista, fundado por los hermanos Peralta. Además de la revista, los Peralta escribieron importantes obras literarias. Gamaliel Churata había cohesionado, durante su estadía en Potosí, otro grupo llamado Gesta Bárbara integrado por los intelectuales bolivianos más conocidos de la época. En 1919 Churata regresa a Puno y es nombrado director de la biblioteca municipal; es entonces cuando funda el grupo que editará años más tarde el *Boletín Titikaka*, donde colaboraron asiduamente, además de los hermanos Peralta, Luis de Rodrigo (1897-1989), autor de *Huanacaure*, Dante Nava (1898-1958), Inocencio Mamani (1904-1990), Mateo Jaika (1900-1977), Emilio Vásquez (1903-1986), autor de *Altipampa* (1933) y de *Tawantinsuyo*,(1935); Emilio Armaza (1902-1980), autor del valioso poemario *Falo* (1926); Benjamín Camacho y Francisco Chuquiwanka (1877-1957). También participaban en el proyecto los ilustradores Diego Kunurana, Florentino Sosa, Morales Cuentas, René Magarinos Usher y Joaquín Chávez. Churata publicó *El pez de oro* (1957) en La Paz, donde vivió durante 32 años, y su hermano Alejandro Peralta, publicó sus poemarios *Ande* (1926) y *El Kollao*, (1934). Otros importantes autores puneños son Federico More, y Carlos Oquendo de Amat, autor del conocido *5 metros de poemas* (1927).

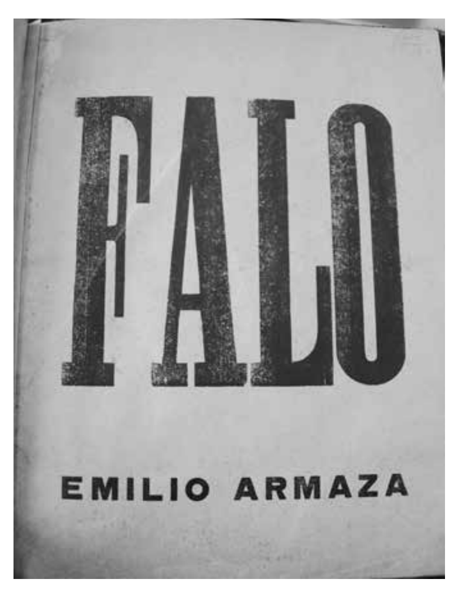


Imagen 4. Portada del poemario *Falo*, de Emilio Armaza, 1926.



Imagen 5. Magda Portal. Fotografía de archivo familiar.

La actividad periodística y la agitación intelectual llegaron también al Cusco, uno de los centros más importantes del periodismo con reivindicaciones regionalistas e ideas federalistas. Entre 1890 y 1920 se publicaban 25 periódicos y dos de ellos permanecen hasta ahora: *El Comercio* y *El Sol*. Sin embargo, las nuevas corrientes culturales se mostraron sobre todo en su faceta indigenista. Uno de los más famosos autores indigenistas, Luis E. Valcárcel, nació en Moquegua, pero se afincó en el Cusco, donde lideró varias reivindicaciones indigenistas; también era cusqueño el otro gran indigenista de la época, José Uriel García. En 1927, por iniciativa de Luis E. Valcárcel, se fundó el grupo Resurgimiento, alrededor del cual se reunieron varios sectores de la intelectualidad cusqueña. Pertenecieron a este grupo Uriel García, Roberto Latorre, Luis Felipe Aguilar y Félix Cosío, entre otros. Sus integrantes pretendían constituir un frente indigenista para denunciar el sistema latifundista y apoyar el diálogo y la lucha del indio.

José Deustua y José Luis Rénique (1984) hablan de cuatro generaciones de indigenistas en el Cusco, desde mediados del siglo XIX hasta la crisis de los años treinta. La llamada «generación de la Reforma de 1909» consigue los mayores alcances a nivel nacional y produce la obra científico-literaria más interesante. Esta generación ya no centra su interés en el indígena como elemento costumbrista y literario, sino que amplía el interés por la figura del indígena de manera más abarcadora. El precedente de ello fue la aparición del Centro Científico del Cusco, en 1897, promotor de diversas iniciativas sobre la geografía regional, su potencial y aspecto social. La generación de la Reforma heredó estas preocupaciones y ya en la década de 1910 era constante la aparición de reflexiones y artículos sobre estos temas. El periódico *El Comercio* de Lima refleja muy bien el debate del momento, pues hacia 1917 casi todos los miembros de esa generación reformista colaboraban en él. Dirigido por José Ángel Escalante, pertenecían a la redacción Luis E. Valcárcel, Uriel García, Luis Felipe Aguilar y José Gabriel Cosío, entre otros. Sus colaboraciones contribuyeron a mantener al día los temas indigenistas y consiguieron una revaloración de la cultura incaica y de la población indígena. Sin embargo, «*El Comercio* dio cabida en sus columnas a los telegramas de los hacendados y autoridades, así como a la voz juiciosa del secretario del Patronato Indígena y a la carta de los campesinos» (Deustua & Rénique, 1984, p. 85), lo cual indica la ambigüedad de este diario en aquellos años.

En definitiva, el resurgimiento cultural de las provincias con respecto a la capital toma fuerzas renovadas a comienzos del siglo XX. Ello no significa que no hubiera movimientos culturales previos en las diferentes regiones del país, pero es ahora, con las novedades políticas (construcción de carreteras, neoimperialismo de las empresas extranjeras, toma de conciencia y rebeliones de ciertos sectores indígenas y obreros, etc.), cuando este enfrentamiento ocupa un lugar más significativo en los debates sobre

la identidad nacional. Con respecto al panorama general de nuevos movimientos en las provincias, Deustua y Rénique nos advierten que «no debe extrañarnos, pues, que en esta misma época surjan los movimientos intelectuales y políticos regionales más vigorosos que haya conocido el país en su historia republicana. Nos referimos al nacimiento y evolución del aprismo en «el sólido norte», al indigenismo, propio del sur andino pero extensivo a todo el territorio, al liberalismo arequipeño y al descentralismo» (1984, p. 44).

En efecto, la coyuntura política y social permitió el surgimiento de estos movimientos y, a la vez, la clase media de intelectuales emergentes hizo lo que pudo para explicarse a sí misma como protagonista y participante de este contexto.

4. Problemas irresolubles / Las olvidadas

La poesía de los años veinte en el Perú no puede llamarse solamente vanguardista porque el contexto sociocultural impidió el desarrollo de un movimiento cohesionado y contestatario contra una sociedad burguesa apenas existente, tal y como había sucedido en algunas partes de Europa. Esto impidió que muchos autores se desembarazaran de ciertos tonos y lugares poéticos diametralmente opuestos a las vanguardias históricas. La década ofrece, entonces, un enorme crisol de voces heterogéneas que juegan con formas nuevas e ideas conservadoras, o con formas conservadoras e ideas nuevas. Todo ello se mezcla con la permanente reivindicación del indígena como una figura capaz de recoger y representar la identidad nacional.

No se puede negar la llegada de una cierta modernidad tecnológica y la respuesta cultural en forma de vanguardias, pero, como afirma Lauer (2003), este cambio fue irrisorio a escala nacional; y, sobre todo, se vio determinado por el carácter precapitalista de la sociedad. Los intelectuales quisieron representar lo real de su nación, pero si «representar lo real es ordenarlo y homogeneizarlo» (Angenot, 2010, p. 64), tal representación implicó ignorar ciertos elementos dejándolos en la sombra y legitimando así ese ocultamiento. Me parece imprescindible meditar sobre ese olvido; o sea, sobre lo no decible. Podríamos definir esta realidad «no enunciable» con un nuevo ismo: el mesticismo, tal y como Rama definió al indigenismo. Para el crítico uruguayo, estos intelectuales no desvelaron sus verdaderos intereses, ocultándose tras la etiqueta de «indigenistas» para reivindicar su propia ascensión y toma de control de lo que hemos denominado 'hegemonía discursiva'. En palabras de Rama, este grupo

> genera una reclamación social y política que utiliza como instrumento de divulgación y de acción crítica a la literatura y al arte (lo que ya define su nivel operativo) amparándose del indigenismo, pero expresando en realidad al *mesticismo*. Un mesticismo que, sin embargo, no se atreve a revelar su nombre verdadero, lo que

> destaca la ambigüedad con que actuaba en su coyuntura emergente y los escasos recursos intelectuales que conformaban su equipaje al emprender su ascensión social (Rama, 2004, 141).

La reclamación formulada por este grupo social en ascenso se extiende a los demás grupos oprimidos, de manera que la nueva clase intelectual emergente hace suyas las supuestas reivindicaciones indígenas y se proclama intérprete de sus protestas. Sin embargo, es en los intersticios del discurso poético donde esta realidad se está diciendo. En otro lugar, al detenerme en el poeta Federico Bolaños, traté de demostrar que la intención de estos autores no es ingenua; su realidad intelectual se ve determinada por un complejo cruce entre vanguardia, indigenismo y tradición, del cual es complicado sustraerse (Ortiz, 2013, p. 19). En todo caso, es en la poesía donde estos autores tratan de legitimar su propia voz como enunciadores representativos de una cierta nacionalidad. Los poemas de José Varallanos, Guillermo Mercado, Enrique Bustamante y Ballivián, Mario Chabes, etc., muestran una y otra vez el debate en la sociedad peruana del momento, y también entre los mismos intelectuales como portavoces del discurso hegemónico. La hegemonía produce discursivamente a la sociedad y, aunque no es propiedad exclusiva de una clase, favorece a quienes están mejor situados (Angenot, 2010). La certeza de esta afirmación se demuestra fácilmente observando que quienes hoy en día forman parte del corpus literario canónico de las primeras décadas del siglo XX son los autores *mesticistas* y no los indígenas a quienes intentan reivindicar.

Tal y como afirma Rama, es propio de estos grupos sociales emergentes el tratar de imponer «sus peculiares rejillas interpretadoras de la realidad a los demás grupos sociales» (2004, p. 152). Esta imposición pretende la homogeneización de la sociedad sobre los valores reivindicados por dicha clase emergente. «La cultura mestiza reclama de hecho la mestización global de la sociedad andina, incluyendo a los remanentes indígenas a quienes exalta, pero a quienes propone una aculturación profunda bajo su protectorado. Esa es la función educadora que cabe a las vanguardias» (p. 152). En todo caso, sí hubo intelectuales que trataron de pensar en la masa indígena sin imponer su propia visión homogeneizante/hegemonizante. César Vallejo, por ejemplo, supo guardar distancia ante la imposibilidad de definir una identidad homogénea y llamó simplemente a la «autenticidad» como estandarte para crear una literatura nacional (Ortiz, 2017, pp. 82-83).

Si bien es muy notorio que los discursos indigenistas normalmente configuran lo indígena como separado de «otros sectores de la sociedad andina, como si la indigeneidad fuese alguna especie de compartimiento conceptual sellado del que el indígena no puede escapar» (Coronado, 2009, p. 353), Coronado ha visto en la publicación del periódico *Labor* (1928-1929) un intento por conectar e identificar al indio con otros sectores de la sociedad andina, principalmente el obrero: «*Labor* tuvo

que distanciarse de las estrategias del indigenismo en sus formas más actuales e idear un producto discursivo, por así decirlo, que podría imaginar una continuidad entre lo rural y lo urbano» (p. 360).

En este periódico, fundado y dirigido por Mariátegui de manera paralela a su revista literaria *Amauta*, además de textos de intelectuales socialistas encontramos testimonios de indígenas trabajadores andinos. Coronado ve en la inclusión de estos testimonios indígenas un paso imprescindible en el intento de dar voz a los sectores que hasta entonces eran mudos observadores de la realidad sociopolítica del país. Es significativo, sin embargo, que este periódico fuera de corte sociopolítico y no literario. Así, «*Labor* representa la usurpación de la posición privilegiada de la literatura por un órgano de la sociedad civil, un periódico de la clase obrera» (p. 372).

Para terminar, me gustaría llamar la atención sobre algo todavía menos «enunciable» en el contexto de los años veinte peruanos, y es el abrumador silencio sobre la indígena cuando se habla de indigenismo. Podemos imaginar que, si el mismo indígena está silenciado, la mujer, como suele suceder, queda doblemente apartada del panorama expuesto antes. Un buen punto de partida podría ser el acercamiento a la imagen que se construye de las mujeres por parte de los poetas indigenistas; observar el método de construcción de esa imagen nos ayudará a detectar aquellos lugares comunes que contribuyen a la invisibilización de la mujer indígena dentro del campo cultural. Me parece lícito resumir los prototipos de mujeres que encontramos en la poesía peruana de la década de los veinte en, al menos, cuatro: la mujer como representante del amor romántico y como objeto de deseo; la mujer trabajadora, es decir, aquella que en la descripción poética (normalmente costumbrista) desempeña un oficio; la mujer-madre, que suele relacionarse también con la tierra; y la mujer interlocutora, aquella a quien va dirigido el poema.

En todos los casos, la mujer representada es muda y está, de alguna manera, atrapada bajo su etiqueta de 'india' o 'indiecita' (tal y como Coronado presentaba al indígena, encerrado en un compartimento sellado del cual es imposible escapar). En casi todos los textos la mujer supuestamente indígena goza de más rasgos mestizos o incluso blancos, que indios. Es decir, que en el intento por hablar de la indígena se termina por no hablar de la indígena; algo similar a lo que pasa con el indígena, con la importante salvedad de que la mujer ni siquiera era tema de debate para los autores indigenistas.

El poemario *El hombre del Ande que asesinó su esperanza: poemas unilaterales* (1928), del poeta José Varallanos, puede servirnos de ejemplo[7]. Para empezar, la mujer que aparece como objeto de deseo es siempre serrana, construida en gran parte como

[7] He trabajado más en detalle la poesía de Varallanos en Ortiz, 2012.

tópico (campesina hermosa y letrada, situada en un entorno idílico: «la ciudad será tu amiga, niña serrana»); es capaz de manejar la naturaleza a su antojo, como en el verso: «alzabas el brazo hacia las punas i parabas los ríos». Una mujer todopoderosa que, como el indio, permanece siempre a distancia: «Para llegar a ti hay que pasar por la palabra antes del alba». Además, entre esa niña serrana y el poeta se encuentra siempre *la palabra*; en este y en muchos otros textos de la época hay una mediación del lenguaje (escrito) que borra cualquier signo cultural propio o característico del poblador andino. Una mujer cuyos rasgos están homogeneizados, interlocutora muda, objeto de deseo, mestiza, al fin y al cabo, digna representante de lo que estos poetas no llegaron a decir: su reivindicación no es indigenista, sino mesticista. Es en estos intersticios poéticos donde encontramos, finalmente, lo no decible y que, sin embargo, los poetas no dejan de decir. La discusión de cómo integrar a la masa indígena en una identidad nacional revela, en última instancia, la preocupación sobre el lugar de estos mestizos en el proceso de homogeneización del país, en tanto que portadores de una hegemonía discursiva latente.

Como afirma García Lastra (2006), si algo caracteriza al grupo categorizado como «mujeres rurales» es la gran contradicción de su situación: fundamentales, pero invisibles. En la literatura peruana de la década de los años veinte encontramos un proceso de invisibilización de la mujer que se basa en mencionarla como objeto de deseo. Sin embargo, desde el momento en que la mujer como referente revela el «truco» o la «táctica» discursiva de estos intelectuales, se convierte, a mi modo de ver, en un referente imprescindible. Que el objeto de deseo esté representado por una india descrita como mestiza funciona como una síntesis perfecta del complejo entramado que estos intelectuales están poniendo sobre la mesa.



Imagen 6. Portada de *5 metros de poemas*, de Carlos Oquendo de Amat, 1927.



Imagen 7. Portada de *Un chullo de poemas*, de Guillermo Mercado, 1928.

Bibliografía

Anderson, Benedict (2006). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Trad. Eduardo L. Suárez. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Angenot, Marc (2010). *El discurso social: los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Trad. Hilda H. García. Buenos Aires: Siglo XXI.

Aquézolo Castro, Manuel (comp.) (1976). *La polémica del indigenismo*. Prólogo y notas de Luis Alberto Sánchez. Lima: Mosca Azul.

Bosi, Alfredo (1991). La parábola de las vanguardias latinoamericanas. En Jorge Schwartz, ed., *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos* (pp. 13-24). Madrid: Cátedra.

Burga, Manuel & Alberto Flores Galindo (1987). *Apogeo y crisis de la República Aristocrática*. Lima: Rikchay.

Bürger, Peter (1987). *Teoría de vanguardia*. Trad. Jorge García. Barcelona: Península.

Chueca, Luis Fernando (ed.) (2009). *Poesía vanguardista peruana*. Lima: PUCP.

Cornejo Polar, Antonio (1994). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte.

Coronado, Jorge (2009). El periódico *Labor* (1928-1929) entre indios y obreros: el indigenismo ante la prensa operaria. En M. Moraña y G. Podestá, eds., *José Carlos Mariátegui y los estudios latinoamericanos* (pp. 353-375). Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

Cotler, Julio (2005). *Clases, Estado y nación en el Perú*. Lima: IEP.

Deustua, José & José Luis Rénique (1984). *Intelectuales, indigenismo y descentralismo en el Perú, 1897-1931*. Cusco: Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de Las Casas.

García Lastra, Marta (2006). Mujeres rurales: irreemplazables, vitales, imprescindibles, pero... ¿invisibles? En Adelina Calvo, Marta García Lastra y Teresa Susinos, eds., *Mujeres en la periferia* (pp. 147-169). Barcelona: Icaria.

Hidalgo, Alberto (1925). *Simplismo. Poemas inventados por Alberto Hidalgo*. Buenos Aires: El Inca.

Lauer, Mirko (1997). *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo 2*. Cusco: CBC y Sur, Casa de Estudios del Socialismo.

Lauer, Mirko (2000). Poesía vanguardista peruana, 1916-1930. *Hueso Húmero, 37*, 3-30.

Lauer, Mirko (2003). *Musa mecánica: máquinas y poesía en la vanguardia peruana*. Lima: IEP.

López Lenci, Yazmín (1999). *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú*. Lima: Horizonte.

López Lenci, Yazmín (2004). La creación de la nación peruana en las revistas culturales del Cusco (1910-1930). *Revista Iberoamericana 208-209*, 697-720.

Mariátegui, José Carlos (2005 [1928]). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: El Comercio.

Monguió, Luis (1954). *La poesía postmodernista peruana*. California y Ciudad de México: University of California Press y Fondo de Cultura Económica.

Núñez, Estuardo (1938). *Panorama de la poesía peruana*. Lima: Antena.

Ortiz Canseco, Marta (2012). «Un paisaje abecedario»: la construcción de lo autóctono en José Varallanos. *Letral. Revista electrónica de Estudios Transatlánticos de Literatura, 9*, 62-74.

Ortiz Canseco, Marta (ed.) (2013). *Poesía peruana: 1921-1931. Vanguardia + indigenismo + tradición.* Madrid y Frankfurt: Iberoamericana y Vervuert.

Ortiz Canseco, Marta (2017). Vallejo migrante: límites del capitalismo en sus crónicas de Europa. En Javier García Liendo, ed., *Migración y frontera: experiencias culturales en la literatura peruana, siglo XX* (pp. 71-88). Madrid y Frankfurt: Iberoamericana y Vervuert.

Rama, Ángel (2004). *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.

Sánchez, Luis Alberto (1987). *Valdelomar o la «belle époque».* Lima: Inpropesa.

Schwartz, Jorge (1991). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra.

Tamayo Herrera, José (1989). *El indigenismo limeño:* «La Sierra» *y* «Amauta». *Similitudes y diferencias (1926-1930)*. Lima: Universidad de Lima.

Verani, Hugo J (1995). *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. Manifiestos, proclamas y otros escritos*. México: FCE.

Vich, Cynthia (2000). *Indigenismo de vanguardia en el Perú: Un estudio sobre el* «Boletín Titikaka». Lima: PUCP.

El surrealismo en el Perú

Ina Salazar
Université de Caen Normandie, Francia

De los diferentes movimientos de vanguardia que surgen y se propagan en Europa y América a lo largo de las tres primeras décadas del siglo XX, el surrealismo es el más tardío, el último «ismo» de este momento crucial estético y cultural de la modernidad occidental. En cierta medida se desprende del dadaísmo, furiosa rebelión con respecto a los valores artísticos, morales e intelectuales que sostienen a Occidente en las primeras décadas del siglo XX, tras la experiencia traumática de la carnicería de la Primera Guerra Mundial. El surrealismo, movimiento bastante duradero y orgánico a diferencia del dadaísmo, se adueña de la beligerancia de este último, pero dentro de un proyecto humano global cuyo designio es «transformar el mundo» y, adoptando la consigna rimbaldiana, «cambiar la vida», doble voluntad inspirada en el marxismo y en los estudios freudianos.

Como lo proclama el primer manifiesto de 1924 de André Breton, que marca el nacimiento del movimiento y la superación del dadaísmo, con el surrealismo se afirma la omnipotencia del sueño y un juego desinteresado del pensamiento que restituye valor a las manifestaciones que escapan a la lógica y a la razón. El texto de Breton, heteróclito en su forma poético-teórica, afirma una práctica que tiene como objetivo liberar el deseo, el amor, el erotismo a través de un trabajo sistemático de transgresión de la compleja red de prohibiciones que rigen el comportamiento social humano. Ello se efectúa desde y por el lenguaje, la poesía deja de ser un aspecto de la actividad literaria para transformarse en la vía privilegiada del cambio deseado, el motor de revelación de las riquezas ocultas de la humanidad y del mundo, «Si hay que pedirle peras al olmo [...] el surrealismo trata de mostrarlo acudiendo al sueño, al dictado del inconsciente y a la colectivización de la palabra» (Paz, 1974, p. 83).

En tanto que movimiento orgánico, no tuvo en el Perú y globalmente en América Latina mayor envergadura. Salvo el caso aislado del grupo Mandrágora en Chile, no hubo manifiestos ni revistas, tampoco un espíritu gregario surrealista. Pero, paradójicamente, es quizá el «ismo» que más huellas y repercusiones tuvo en la poesía hispanoamericana del siglo veinte. Cuando hablamos de surrealismo en el Perú y en

América Latina, por consiguiente, es necesario distinguir, para dar cuenta de las formas de su penetración, lo que entendemos detrás de esa denominación: por un lado, está el seguimiento ortodoxo, la praxis militante, la existencia de un grupo o movimiento que se reivindica como tal y que puede traducirse en manifiestos, manifestaciones y obras. Por otro lado, se puede identificar algo definible como un espíritu surrealista y la reivindicación de una actitud de rebelión y de libertad creativa en que se abren las compuertas de la imaginación y se anulan las polaridades y jerarquías propias del pensamiento occidental. América Latina, por su historia, sus mestizajes y la pluralidad de sus culturas, es sensible a esa invitación a «Abrir las compuertas, recobrar la unidad. Asimilar, en suma, la antigua y aún viviente concepción del universo como un orden amoroso de correspondencias y no como una ciega cadena de causas y efectos» (Paz, 1974, p. 51). El surrealismo, tomado desde esa perspectiva, se asienta con vigor en nuestro continente; lo nutre, además, la visión que los surrealistas franceses tienen de América, tierras en que, para ellos, las bodas del primitivismo y de la modernidad son posibles y fuente, por consiguiente, donde se regenera el imaginario occidental. Fecundos son los rastros que dejan Robert Desnos en Cuba (1928), Henri Michaux en Ecuador (1929), Benjamin Péret en Brasil (1929-1931) y México (1942-1948). Este país, en particular, deviene algo así como «el oriente de los surrealistas franceses» (Rivas, 1992, p. 63): Artaud lo visita en 1936, Breton en 1938 y 1940 y, en 1949, Eluard, constituyéndose una suerte de diáspora surrealista internacional (Péret, Wolfgang y Alicia Paalen, Leonora Carrington, entre otros) durante la Segunda Guerra Mundial, que refuerza su implantación en el continente.

Desde sus inicios en los años veinte, a través de sus reivindicaciones y la puesta en práctica de sus postulados, se abren sobre todo las compuertas a una actividad poética y artística profundamente libre, emancipada (en mayor o menor medida) de las prohibiciones de la moral, los condicionamientos de la razón o el gusto artístico tradicional. Esta apertura le otorga a la imagen, a la analogía que ya está en el centro de muchos movimientos vanguardistas (el creacionismo o el ultraísmo, por ejemplo), un poder que va más allá de lo puramente estético o poético, pues aspira y milita por una nueva definición de la relación entre el quehacer poético y el mundo. Breton en *La Clé des champs* afirma lo siguiente: «Lo único que nos apasiona es el disparador analógico: solo gracias a él podemos intervenir en el motor del mundo»[1]. La poesía, desde esta postura, aparece ya no únicamente como la creación de un espacio alternativo y autónomo, pura fiesta del intelecto y de la imaginación. Adquiere un nuevo sentido y un alcance existencial. Dicho cambio se efectúa a través del valor y la función de la imagen, hasta entonces motor de la autonomía de la poesía y de su poder estético,

[1] Mi traducción. «Seul le déclic analogique nous passionne: c'est seulement par lui que nous pouvons agir sur le moteur du monde» en «Signe ascendant», *La clé des champs* (Breton, 1970, p. 138).

como lo consigna en 1917 la conocida fórmula de Pierre Reverdy, «La imagen es una creación pura de la mente. No puede nacer de la comparación sino del acercamiento de dos realidades más o menos alejadas. Cuanto más alejadas y pertinentes sean las relaciones entre las dos realidades, más poderosa será la imagen, más poder emotivo y poético tendrá»[2], adquiere con el surrealismo otra función, la de ser puerta de acceso a las otras caras de la realidad. Ello es palpable en el primer manifiesto de Breton, quien retoma la formulación reverdyana para transformarla, reemplazando el concepto de «pertinente» por su contrario, «arbitrario»: «La imagen más poderosa es la que presenta el grado de arbitrariedad más elevado»[3]. Este postulado integra, además, las lecciones de Lautréamont en los *Cantos de Maldoror* (1869) y sus «Bello como» y, en particular, la célebre fórmula «Bello como el encuentro fortuito de un paraguas y una máquina de coser en una mesa de disección»[4].

La imagen surrealista toma sus distancias con la tradición aristotélica, que hacía de la imagen un sinónimo de ornamento y novedad regido por el principio de similitud, y radicaliza las propuestas del romanticismo y del simbolismo, donde empiezan a estar presentes el elemento onírico y la autorreferencialidad poética. Una de las herramientas mayores de las que se hace el surrealismo para acceder y revelar esas facetas de lo humano es la escritura automática. Pero, como lo recuerda Emilio Adolfo Westphalen, uno de los poetas peruanos más cercanos al surrealismo, se instala una tendencia a reducir el surrealismo a este método cuando «nunca los surrealistas habían pretendido presentar sus textos como 'ejemplo perfecto de automatismo verbal'» (Westphalen, 1982a). Es preciso ver la escritura automática, como lo hace Octavio Paz, más que como un signo distintivo del surrealismo, como una meta inalcanzable, ya que es:

> […] experiencia irrealizable, al menos en forma absoluta […]. Más allá de su dudoso valor como método de creación, la escritura automática puede compararse a los ejercicios espirituales de los místicos: se trata de llegar a un estado paradójico de pasividad activa, en el que el «yo pienso» es substituido por un misterioso «se piensa». Lo importante así es lograr la ruptura de esa ficticia personalidad que el mundo nos impone o que nosotros mismos hemos creado para defendernos del exterior (Paz, 1974, p. 36).

A partir del momento en que el surrealismo se convierte en sinónimo de liberación, de búsqueda de lo maravilloso e insólito en el seno de nuestra realidad cotidiana y de recuperación de las zonas oscuras y tenidas al margen del ser, su esfera de acción

---

[2] Mi traducción. Texto aparecido en la revista *Nord-Sud*, N° 13 de marzo de 1917 (sin paginación).

[3] Mi traducción. «L'image la plus forte est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé» (Breton, 1979, p. 52).

[4] Mi traducción.

e influencia es sumamente amplia. En ese sentido, en América Latina, libros como el fundamental *Residencia en la tierra* (1935) de Pablo Neruda, que marca la poesía del siglo XX, así como su anterior poemario, *Tentativa del hombre infinito*, de 1926, están profundamente impregnados de esa liberación imaginaria que el surrealismo hace visible y posible sin que ello signifique una adhesión explícita al movimiento de Breton. La obra poética de Octavio Paz, con libros como *Libertad bajo palabra* (1949) o *Piedra de sol* (1957), es una prueba fehaciente de la manera como la fecunda impronta surrealista engendra una expresión absolutamente singular. Por ello, en lugar de definir e identificar el surrealismo a través del respeto o no de ciertas consignas —lo cual encerraría y limitaría sus alcances y su difusión—, es indispensable examinar las diversas formas que asume este movimiento en el Perú, tanto en el plano de la acción como en el seno del lenguaje, y la manera como se entiende su historicidad dentro de la propia tradición poética.

1. La primera recepción del surrealismo: Carlos Oquendo de Amat, Xavier Abril y José Carlos Mariátegui

Entre los poetas peruanos asociados a las primerísimas vanguardias, Carlos Oquendo de Amat, quien marca los inicios de la poesía peruana moderna con su único poemario *Cinco metros de poemas*, escrito entre los 18 y 20 años y editado en 1927, manifiesta ya cierta afinidad y compenetración con el surrealismo naciente. *Cinco metros de poemas* es un poemario definitivamente marcado por la estética vanguardista anterior al surrealismo y por la experimentación visual y espacial que se despliega a partir de Mallarmé, con Apollinaire y Cendrars, en una poética sensible, por lo demás, a la metáfora ultraísta y creacionista. Igualmente, en su producción se ve el fermento surrealista, en el despliegue imaginativo, la búsqueda de lo insólito y de lo onírico, y muchas veces en un encadenamiento asociativo de imágenes:

> [...]
> Parque salido de un sabor admirable
> Cantos colgados expresamente de un árbol
> Árboles plantados en los lagos cuyo fruto es una estrella/
> Lagos de tela restaurada que se abren como sombrillas
> Tú estás aquí como la brisa o como un pájaro
> En tu sueño pastan elefantes con ojos de flor
> Y un ángel rodará los ríos como aros
> [...] («Poema al lado del sueño» [1925], inédito).

Es palpable el onirismo y la existencia de «otra realidad» en la que resuena la «suprarrealidad» reivindicada por Breton, más aún si se considera que el puneño

tenía en mente el proyecto de un libro (que nunca logrará concretarse) titulado significativamente «Poemas del sueño y de la otra realidad». Destaquemos, asimismo, que en enero de 1929 sale publicado en *Amauta* (nº 20) su «Poema surrealista del elefante y el campo». Oquendo de Amat lee desde muy temprano en la biblioteca de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos a los poetas franceses, a Rimbaud, Apollinaire, Breton y Eluard y su curiosidad e interés por lo que se hace en Francia es saciada también gracias a la amistad con Enrique Peña Barrenechea y, sobre todo, con Xavier Abril (1905-1990), viajero en Europa por los años de eclosión del surrealismo y que está en París en 1927 y 1928 y luego entre 1934 y 1936.



Imagen 1. Xavier Abril en 1931. Fotografía incluida en la edición de *Hollywood*, su primer libro.

En efecto, Xavier Abril es uno de los introductores de este movimiento en el Perú, como traductor, como ensayista y como poeta. Muchas, la mayoría de sus contribuciones (una veintena), aparecen en *Amauta*: el ensayo «Estética del sentido en la crítica nueva, en el nº 24 de junio de 1929, o los poemas «Harrogate» en el nº 18 de octubre de 1928, «Orientación de la aguja lírica» en el nº 19, como también su «Guía del sueño» en dos entregas, los números 26 y 27 de 1929:

1
Bastante feroz estoy ante el ambiente del perfume
Hay una flor muerta debajo de mi sueño

Entraría en el silencio de la sala de cirujía
Cuando lo blanco ataca todo
Y el crimen está durmiendo

A la mañana el jardín el loro la niña loca
O su cabellera rubia enferma

2.
Geranio o pequeño crimen del perfume
Oriente de la flor hombre viajero del perfume
O del mar

Encontré el cielo al lado de tu boca
Y me es casi imposible regresar del paraíso.
[...] (*Amauta, 26*, p. 50)

Sus dos primeros libros, *Hollywood* (1931) y *Difícil trabajo* (1935), responden a los postulados surrealistas. Esto se observa menos en el siguiente, *Descubrimiento del alba* (1937), marcado por un regreso a las formas métricas tradicionales y a una retórica más convencional. *Hollywood* y *Difícil trabajo* son muestra palpable de la pasión surrealista de Abril: hay una reivindicación del amor y el deseo, la exaltación de la mujer (con personajes femeninos detonadores de la supra-realidad, a la manera de *Nadja*, novela de André Breton) y está muy presente el deseo de crear geografías urbanas imaginarias, lo cual se verifica en *Hollywood*, por ejemplo, libro de poemas en prosa que registran la experiencia de un sujeto. Estos dos primeros libros son también demostración del ejercicio de la libertad imaginativa en la atracción por lo insólito y maravilloso a través de una escritura que busca la emergencia de los estratos inconscientes y está a la escucha de lo que escapa a la razón. La poesía es «difícil trabajo» de desacostumbramiento de los habituales mecanismos de pensamiento y creación, es apertura a los dictados del sueño, como lo observa Emilio Adolfo Westphalen en su largo y entusiasta prólogo a la obra de Abril, escrito en 1931:

> Los ojos de Xavier Abril se abren con la ineludible significación del que ha batallado por siglos en atmósfera de mitología, más allá de «la noche oscura». Todo es allí, por razón de una necesidad irretornable videncia y palpo del misterio en su ser natural. Esto es: la alucinación, la actitud poética espontánea de Xavier Abril. Recuerda la manera de los iluminados, o sea, que pertenece a la magnífica categoría de los Rimbaud, Jarry, Ducasse, de los poetas alucinados de los que como observa T. S. Eliot, «saltan bruscamente en un mundo de sueño» y les es imposible retornar de él. Y comienza entonces, «the experiment», el «difícil trabajo», el conmovido y seguro delinear una arcangélica «guía del sueño» [...] El mundo de la imagen es venido a nos con su séquito de proporciones y desproporciones —sucesión, desquiciamiento, desvanecimiento, desdoblamiento: disminución y ampliación, monstruosa multiplicación, lo informe, el microscopio; la lente, los olvidos, la inconciencia, el fruto, con mitos y más mitos— [...] La calidad de no esfuerzo aparente, pero, en realidad, de dura labor comparable a la que determina la cristalización o la sufrida eclosión del vegetal, de hallar y expresarse en la más profunda naturalidad, en lo que es origen y no establecida formalidad de belleza, debe la poesía contemporánea

> a la imagen y su absurdo. Porque es ella la síntesis y la nueva creación, la adánica calificación, las cosas según un fresco nombre y no con el uso y sucio rótulo que el diccionario adjudica (Westphalen, 1935b, pp. 114 - 116)

La difusión y el conocimiento del surrealismo en el Perú, en sus comienzos, le debe mucho asimismo a José Carlos Mariátegui y, como ya se ha mencionado, a la revista *Amauta,* el órgano más importante de la cultura peruana en la década del veinte. En este se alían la preocupación indigenista, la ideología marxista asumida, la receptividad ante cuestiones estéticas de vanguardia peruana e internacional. Entre 1926 y 1930, la revista contribuye al conocimiento del surrealismo, como se ve por ejemplo en el número del 17 de setiembre de 1928, en que aparece el poema de André Breton «Le verbe être», fechado de 1927 y titulado «texto surréaliste» en traducción de Xavier Abril, quien es uno de los que más contribuye a la difusión del surrealismo en la revista. Mariátegui, como se sabe, mantuvo un interés sostenido por todos los movimientos de vanguardia que surgen y se desarrollan en Europa y América. El surrealismo no es excepción, muy por el contrario. Sigue muy de cerca la vida del movimiento de Breton y si bien no existió contacto directo con su líder y pensador, conoce bastante bien su producción, y así lo muestran los diversos artículos y notas que le dedica (vg. «Nadja, por André Breton» en *Variedades* 1141 del 15 de enero de 1930, «Balance del suprarrealismo, a propósito del último manifiesto de André Breton» en *Variedades* 1146, del 15 de febrero o «El segundo Manifiesto del suprarrealismo», en *Variedades* 1148, del 5 de marzo del mismo año). Para el pensamiento de Mariátegui, el surrealismo —a diferencia de los otros movimientos de vanguardia— posee particular interés porque propone una alianza valiosa: la de un proyecto estético moderno aunado a una conciencia de la realidad política, como se verifica en su «Balance del suprarrealismo»: «Ninguno de los movimientos literarios y artísticos de vanguardia de Europa Occidental ha tenido, contra lo que baratas apariencias pueden sugerir, la significación ni el contenido histórico del suprarrealismo». En las antípodas de esta opinión está la percepción que del movimiento de Breton tiene César Vallejo, quien lo sigue también muy de cerca, pero para mejor separarse y diferenciarse de él. Curiosamente, es en *Amauta* n° 30 (abril-mayo de 1930, primer número tras la muerte de Mariátegui) donde aparece su virulento artículo titulado «Autopsia del super-realismo» (publicado asimismo en *Variedades* 1151 del 26 de marzo), escrito a raíz de la edición del segundo manifiesto surrealista de Breton y del violento panfleto «Un cadáver» que contra el Papa del movimiento firmaron los exsurrealistas atacados en el segundo manifiesto (Bataille, Baron, Desnos, Leiris, Limbour, Ribemont-Dessaignes, Vitrac, Carpentier, Morise, Queneau, Boiffard y Prévert). Vallejo, desde una adhesión incondicional al marxismo, muy cercana a la actitud oficial de la intelectualidad soviética de la época, reprocha

al movimiento ser «mero juego de salón», «sicopatía de bufete», «clisé literario» y denuncia en Breton un oportunismo político. Concluye notando que el comunismo y la obra surrealista nada pueden tener en común, pues la revolución debe ser hecha por el proletariado y la crisis de conciencia de los intelectuales, «anarquistas incurables», no sirve para nada la causa de la revolución social.

2. La aventura surrealista: César Moro y Emilio Adolfo Westphalen

En 1934, Emilio Adolfo Westphalen (1911-2001) y César Moro (1904-1956) se conocen, iniciando una intensa colaboración intelectual, artística y poética que solo concluye con la muerte de Moro. Este acaba de regresar de París, donde vivió cerca de nueve años, experiencia que será decisiva para la impronta del surrealismo en el Perú. Se marcha a Francia en 1925 con la intención de exponer sus pinturas y dibujos, y así lo hizo en las muestras «Cabinet Maldoror» de Bruselas (1926) y «París-Amérique Latine» de París (1927) y también y, sobre todo, para dedicarse a la danza. Pero, unos años después de su llegada, descubre el surrealismo y conoce y frecuenta a sus miembros principales, entre ellos, Breton, Eluard, Aragon y Péret. Participa en diversas actividades provocadoras y contestatarias del grupo, el homenaje colectivo a la parricida Violette Nozières de 1933, por ejemplo, y en algunas de las encuestas y experiencias publicadas en *Le surréalisme au service de la révolution*[5], revista en la cual también aparece el poema «Renommée de l‘amour» (N° 5, 1933). De esa época datan los poemarios que aparecieron póstumamente, *Ces poèmes...*, y *Couleur de bas-rêves tête de nègre,* además de un cuaderno destinado a ser libro que Moro confió a Paul Eluard y que parece este extravió.



Imagen 2. César Moro hundido en la arena en 1935. Fotografía: Getty Research Institute.

5 Moro participa en las «Recherches Expérimentales» en torno al conocimiento irracional del objeto, publicadas en el número 6, de 1933.

Imagen 3. Número único de la revista *El uso de la palabra*, editada por César Moro y Emilio Adolfo Westphalen en 1939.

Moro «vive desde dentro» (Westphalen, 1985, p. 68) la efervescencia del movimiento y sus años de oro. Su compromiso es total y apasionado. Con esa experiencia regresa al Perú, que entonces atravesaba un periodo político muy agitado e inestable, donde tras el fin de la Patria Nueva leguiista, los regímenes militares se instalan en el poder con el gobierno de Sánchez Cerro (1931-1933) y luego el de Óscar R. Benavides (1933-1939), en un clima de represión y violencia contra las fuerzas políticas emergentes, en particular el APRA. La recesión económica es severa luego del *crack* de 1929 y la caída de los precios de las materias primas, a esto se suman los despidos y bancarrotas masivos. Más que nunca la sociedad peruana vive en un inmovilismo asfixiante. Entre la austeridad y el autoritarismo, las perspectivas e iniciativas en los diferentes campos y en particular en la cultura y el arte, son prácticamente inexistentes. Este es el contexto en que se manifiesta el activismo surrealista de César Moro y Emilio Adolfo Westphalen, más precisamente, entre 1934 y 1939. Cuando se conocen, Westphalen ya está algo familiarizado con el surrealismo a través de sus lecturas, *Nadja* y el *Segundo manifiesto del Surrealismo* de Breton han caído entre sus manos, así como algunos textos de Aragón. Las propuestas del movimiento forman parte (aunque fuera como «aire del tiempo» o «azar el medio ambiente») quizá no de manera muy consciente y asumida, de ese fermento poderoso que alimenta los versos de *Las ínsulas extrañas*, su primer libro, publicado en 1933, así como del por salir *Abolición de la muerte.*

Estos dos libros marcan la poesía peruana contemporánea. Son portadores de ese designio de transformación al cual aspira el surrealismo, un designio quizás desmesurado, pero no por ello menos válido, pues exige de nosotros «ver de otra

manera» (Eluard, 1938, p. 115). Compuestos ambos por nueve largos poemas sin título y sin puntuación, *Las ínsulas extrañas* y *Abolición de la muerte* tienen esa fe en la palabra que defiende el surrealismo como fuerza liberadora, basada no solo en la apertura de las compuertas entre consciente e inconsciente, sino, también y, sobre todo, en el poder de la imagen, en su presencia activadora. Este principio y esta intencionalidad son reconocibles en ambos poemarios de Westphalen, en los cuales el proceso verbal se concibe como expansión imaginativa y la imagen ya no es figura, es visión y visiones. La supremacía liberadora de la imaginación se expresa en una incesante exploración del dinamismo material y un adentramiento en los parajes tanto originales como oníricos. La germinación que rige el mundo es un proceso que se trasvasa en el hacer mismo del poema, en esa imaginación proliferante que el amor y el deseo suscitan: la actividad analógica aparece, sobre todo, en el primer libro, más experimental en su rechazo de la coherencia lógica discursiva, constantemente habitada por una subjetividad que no se declara presente, sino que se manifiesta como un soplo vibrante, una respiración y una voz «llegada de debajo del sueño». La palabra, en *Abolición de la muerte*, emana como un flujo ininterrumpido, donde las imágenes-visiones se encadenan para entregarnos una realidad transfigurada, en el centro de la cual se encuentra la mujer/niña, la amada ante los «ríos desolados del hastío», frente a la realidad enajenante del hombre moderno y para resistir a la amenaza de la muerte y del transcurrir que aniquila.

> Viniste a posarte sobre una hoja de mi cuerpo
> Gota dulce y pesada como el sol sobre nuestras vidas
> Trajiste olor de madera y ternura de tallo inclinándose
> Y alto velamen de mar recogiéndose en tu mirada
> Trajiste paso leve de alba al irse
> Y escandido incienso de arboledas tremoladas en tus manos
> Bajaste de brisa en brisa como una ola asciende los días
> Y al fin eras el quedado manantial rodando las flores [...] (Westphalen, 1991, p. 59).

La empatía de Westphalen por el surrealismo se va consolidar gracias a la amistad de Moro, quien, a su llegada, le aconseja cambiar dos o tres palabras de *Abolición de la muerte,* ya listo para la imprenta. El libro, como lo recuerda su autor, apareció además «con un dibujo de Moro y una cita de Breton escogida en uno de los libros suyos que por primera vez conocía» (Westphalen, 1980, p. 117). En los años siguientes, Moro le va a contagiar una adhesión apasionada, en una actividad surrealista que va a desbordar lo meramente literario y permitir que el joven más bien introvertido que era Westphalen exteriorice el inconformismo y la revuelta, y dé el paso a la acción. Es así como ambos sueltan (con la ayuda del poeta argentino residente en Lima, Rafael Méndez Dorich, conocido como Rafo Méndez), la «bella bomba mortífera del surrealismo» (Moro,

1957a, p. 56). Vale notar que Lima, a pesar de libros rompedores como *Trilce* de César Vallejo, seguía siendo en los treinta una de las capitales latinoamericanas más conservadoras y más cerradas hacia cualquier espíritu renovador. La acción de Moro y Westphalen entre 1935 y 1939, año de la partida de Moro a México, consta de tres episodios: 1) la exposición de obras plásticas de mayo de 1935; 2) la polémica con Vicente Huidobro que dio lugar al texto «aviso» firmado por César Moro, publicado en el catálogo de la exposición, y al panfleto «Vicente Huidobro o el Obispo embotellado» de febrero de 1936, con un texto de Westphalen, sin título, y otro de Moro, titulado «La patée des chiens» («La bazofia de los perros»); y 3) finalmente, la publicación en 1939 del primer y único número de *El uso de la palabra*, hoja de poesía y polémica en 1939. Estas pocas actividades surrealistas tuvieron el efecto de un «verdadero bofetón a la cursilería oficial» (Baciu, 1985, p. 3) Contribuyeron, junto con las obras de ambos, a formar un «aire surrealista», vale decir, una sensibilidad, una actitud iconoclasta e irreverente, así como un espacio de libertad luego aprovechados por las generaciones ulteriores.

Moro y Westphalen montan, en la Academia Salcedo de Lima, la exposición de 1935, identificada en el mapa-repertorio sobre la difusión mundial del surrealismo aparecido en el número especial del *Magazine Littéraire* N° 213, de diciembre de 1984, y caracterizada allí como la «Primera exposición Surrealista Latinoamericana». No lleva ese nombre cuando se inaugura —de acuerdo a su catálogo de 16 páginas con ilustraciones—, el título de entonces fue «Exposición de las obras de Jaime Dvor, César Moro, Waldo Parraguez, Gabriela Rivadeneira, Carlos Sotomayor, María Valencia». Si *a posteriori* se la define así, es probablemente porque, en los años en que tiene lugar, las manifestaciones de carácter surrealista en América Latina son muy tímidas y poco numerosas. Merece recordarse que la primera manifestación colectiva surrealista en América Latina tiene lugar en Buenos Aires: se trata del movimiento fundado por Aldo Pellegrini en 1926, que saca dos números de la revista *Qué (revista de interrogantes)* en 1928, y en 1930 un manifiesto. Ecos surrealistas se encuentran también en La Habana, donde Alejo Carpentier publica en 1928 el artículo «En la extrema avanzada. Algunas actitudes del surrealismo», en el cual hace una verdadera apología del surrealismo francés. En Chile, algunas tendencias difusamente surrealistas van a concretarse solo a fines de los treinta con la formación del grupo Mandrágora, único movimiento surrealista propiamente dicho, fundado por Braulio Arenas, Enrique Gómez Correa y Jorge Cáceres. Sus seguidores publican entre 1938 y 1943 la revista del mismo nombre con siete números en su haber.

La exposición limeña de 1935 es, por consiguiente, la primera manifestación pública de corte surrealista en América Latina. Fue la pintora chilena María Valencia quien llevó a Lima algunos de sus cuadros, así como piezas de escultura y dibujos de

los otros cuatro chilenos mencionados (Dvor, Parraguez, Rivadeneira y Sotomayor). Como sugiere Emilio Adolfo Westphalen (1985, p. 70), la exposición hubiese podido titularse «Exposición de pinturas de César Moro y de algunas obras de cinco artistas chilenos» ya que, de las 52 piezas mencionadas, 38 eran del peruano, efectuadas en su mayoría durante su estada en Francia. Es interesante observar que a primera vista no permitía al público identificar dicha manifestación como surrealista, pues este rótulo no aparecía ni en el título ni en la presentación del catálogo de la exposición. Podemos inferir que no había afán de exhibir el surrealismo como una etiqueta, sino de expresar, a través de la materia misma de la exposición, una adhesión al espíritu surrealista de provocación y subversión y a sus principios creativos. Numerosos elementos en el catálogo expresan esta intención: en primer lugar, la presencia de textos de personalidades emblemáticas del o para el movimiento, como de Giorgio de Chirico, André Breton, Louis Aragon y Paul Eluard, cuyo poema «l'Univers-Solitude» figura en el centro del catálogo, enmarcado por la lista de los artistas exhibidos y de sus obras. El carácter surrealista del evento, aparte de estas referencias que reflejan una empatía e identificación, se encuentra también en los siete poemas de clara estirpe surrealista de Westphalen («César Moro», «Vuelven las hormigas…» «El grito…», «La voz es una corza…», «Ciudad escondida…», «Irreconciliablemente» y «El amor ha cambiado…») y también, y, sobre todo, en el espíritu contestatario y provocador que gobierna el conjunto. Ello es palpable en los títulos de los cuadros presentados por Moro, «Femme imbécile au regard intelligent couverte d'un châle» («Mujer imbécil de mirada inteligente cubierta con un chal») o «Tableau très émouvant» («Cuadro muy emocionante») que poseen la intención de violentar a un público limeño conservador y percibido como simple consumidor de cultura. Esto lo proclama el texto de presentación de la exposición firmado por Moro, precedido por un virulento epígrafe de Francis Picabia claramente marcado por la vocación destructiva de Dadá: «El arte es un producto farmacéutico para imbéciles». La manifestación, como lo anuncia el texto de presentación, se aboca a agredir las buenas conciencias burguesas y sus valores (la propiedad privada, la familia, la iglesia, la patria) así como el lugar que la sociedad peruana y sus élites le asigna al arte:

> Se abren, se cierran las exposiciones; se abren, se cierran las ventanas que renuevan el aire. En el Perú, donde todo se cierra, donde todo adquiere, más y más, un color de iglesia al crepúsculo, color particularmente horripilante, tenemos nosotros la simple temeridad de querer cerrar definitivamente las posibilidades de éxito a todo joven que desee pintar; esperamos desacreditar en tal forma la pintura en América, que ni uno solo de esos bravos e intrépidos pintores pueda ya enfrentarse a la tela, sin sentir la urgencia de mandar todo al Diablo y de hacerse reemplazar por un aspirador mecánico. Sin duda, conocemos bien nuestras Debilidades: alguien entre nosotros

> pinta todavía impregnado de amor a la pintura, tal otro experimenta, por su parte, la necesidad malsana de firmar sus (?) obras; otros escogen sus colores; todos, en fin, pintamos en lugar de simplemente recoger basuras y hacerlas enmarcar lujosamente. Esta exposición muestra, sin embargo, tal cual es, por primera vez en el Perú, una colección sin elección de obras destinadas a provocar el desprecio y la cólera de las gentes que despreciamos y que detestamos. No tenemos ni el deseo ni la sospecha de Gustar; sabemos que no estamos sino con nosotros mismos y con aquellos que quisieran hacemos creer que están a nuestro lado: pero no hay que temer: los sabremos desenmascarar a su debido tiempo. Del otro lado están los zumbones, los astutos, los sabios, los perros guardianes, los artistas, los profesionales de los vernissages, etc ... etc ... Y si alguno tuvo la ingenua idea de hacernos servir para algo, de emplearnos en algo o de pedirnos algo, que se desengañe y salga con toda la prisa de que sea capaz, a refrescarse en el primer abrevadero que encuentre (Moro, 1957, p. 59).

La exposición de 1935 quiso ser asimismo una demostración de que el surrealismo no debía ser tomado como «una vaga actividad literaria, de una vaga escuela literaria»: su acción violenta y cuestionadora estaba dirigida a transformar la relación de la sociedad con el arte y la cultura en su ataque frontal a la «gama de literatoides y artistas»:

> […] la poca gente que aquí abusivamente se envanece (desgraciadamente aun estos pretensiosos son escasos, el resto vive en el limbo católico) de conocer o de interesarse en el surrealismo, no tiene sino una imagen pobre y defectuosa; enteramente falsa, de las finalidades y de lo que constituye la actividad surrealista. Se confunde de modo sistemáticamente cobarde y por ende demasiado cómodo, el surrealismo con la vaga actividad literaria de una vaga escuela literaria. Hay quien gustaría más del surrealismo sin las expresiones violentas, hay quien preferiría el surrealismo sin blasfemias, hay perros amaestrados que pueden hacerse pasar por hombres y que escriben del surrealismo como perteneciendo al pasado y como si fuera algo de lo cual pudieran hablar los perros lacayos en los diarios fascistas, finalmente hay toda la gama de literatoides y artistas que no desearían nada mejor que encontrar en el surrealismo una linda agua viscosa de vajilla donde poder tomar alegremente el baño dominical (Moro, 1957a, p. 59).

La voluntad provocadora de escandalizar tuvo su efecto. Moro, incluso once años más tarde, recordaría con fruición que «(los batracios telectuales [sic] de Lima) nunca habían visto cosa semejante, ni insolencia mayor que nuestra exposición del 1935» (Westphalen, 1985, p. 70).

A raíz de esta misma exposición se genera la polémica con el poeta creacionista chileno Vicente Huidobro. En la contratapa del catálogo aparece un texto bajo el provocador rótulo «Aviso», que prende la chispa de la sulfurosa polémica:

> Vicente Huidobro, el veterano del arrivismo en América, estafa desde un papelucho titulado «Ombligo», la ignorancia y la buena fe de sus admiradores (?). No es que esto sea novedad en el viejo paladín del truco; su poesía (???) ha sido siempre el reflejo terriblemente empobrecido de sus frecuentaciones literarias y de sus viñedos de Chile. Ahora que este contemporáneo de Cécile Sorel sabe escoger sus textos, es menos retardatario que Neruda plagiando a Tagore de grata recordación. Vuestro Vicente, con una frescura que hace honor a su rancia experiencia de ratón del movimiento literario moderno, la emprende esta vez nada menos que con el maravilloso texto «Una jirafa», de Luis Buñuel, publicado en «Le surréalisme au service de la Révolution» (N° 6, 5 de mayo de 1933). Texto altamente poético, del que el imitador de Pierre Reverdy hace una lamentable parodia umbilical: «El árbol en cuarentena» (ver «Ombligo», septiembre 1934, Santiago de Chile). Huidobro se cubre actualmente con el resplandor que demasiado piadosamente le prestan los jóvenes de Chile; no será esta treta de mala ley la que nos impida señalarlo ante sus escasos seguidores como un mediocre copista y un nauseabundo fantoche literario, podrido mantenedor del confusionismo, única escuela de la que puede proclamarse mentor «en cuarentena» (Moro, 1957a, pp. 59-60).

«Aviso» posee el carácter panfletario y furioso practicado por los surrealistas. Su intención es crear polémica, destruir ídolos y reivindicar, al mismo tiempo, valores alternativos. Adhiriéndose a los principios surrealistas, el ataque hace de la imitación el argumento central, cuestión que para los surrealistas es fundamental ya que la creación es necesariamente originalidad y para los surrealistas la capacidad de renovación permanente es esencial. Por otro lado, Huidobro representa para Moro y Westphalen el prototipo de una figura que abominan: la del poeta mundano, preocupado en hacer carrera y en ser reconocido como fundador e innovador de la poesía contemporánea[6]. Su figura está en las antípodas del modelo encarnado por José María Eguren, a quien Westphalen eleva al rango de «ángel tutelar» y Moro, por su parte, identifica como «el Poeta, en su acepción de ser perdido en las nubes, de no tener nada que decir, ni hacer, ni ver fuera de la Poesía. Cosa insólita entonces y ahora: Jamás bregó en la política» (Moro, 1957a, p. 110). «Aviso», como es de suponer, suscitó una inmediata, masiva y virulenta respuesta por parte de Huidobro, irritado, además, por la inclusión en la exposición de los artistas chilenos (hecho a iniciativa personal de María Valencia),

[6] Julio Ortega (1992) analiza de manera detallada y aguda este episodio del surrealismo peruano en su artículo «Moro, Westphalen y el surrealismo».

así como por la presencia en el catálogo de un texto de Eduardo Anguita, uno de sus más próximos discípulos. El contraataque ocupó la totalidad del número 3 de su revista *Vital* (junio de 1935), concebida como una réplica del catálogo. Este se focalizó esencialmente en una agresión sistemática (en diferentes planos: personal, social, político, artístico, poético) a César Moro, con un largo texto central de Huidobro titulado «Un poco de pelea don César Quíspez. Morito de calcomanía. Título de este cuadro: desenmascarando un piojo medieval caído del pájaro-lluvia de André Breton al pájaro-mitra de su abuela ultravioleta».

El panfleto de respuesta de Moro y Westphalen, «Vicente Huidobro o el obispo embotellado», aparece algo tardíamente, en febrero de 1936. Los dos textos que lo integran vienen acompañados de algunas cartas de testimonio, entre ellas una de Rafo Méndez, fiel compañero de ambos. También se incluyen tres poemas pomposos y convencionales de Huidobro, sacados de su libro inicial *Poemas de la noche*, a fin de contrariar la reivindicación innovadora del chileno. Los textos del panfleto compiten en virulencia con los de Huidobro en *Vital*. Sobre todo, «La patée de chiens» («La bazofia de los perros») es un ataque feroz contra el chileno.

Más allá del ajuste de cuentas, conviene destacar en esta polémica que los textos de Moro y Westphalen traducen una aguda preocupación ético-moral que se manifiesta de manera más poderosa que el tema tan surrealista de la originalidad, detonante de los enfrentamientos. Esta preocupación se centra en el lugar que asigna al poeta la sociedad peruana —donde la realidad del creador depende de su existencia social— y reivindica un espacio de autonomía cuyo precio es la marginalidad.

La polémica cesa con este panfleto, probablemente dada la descomposición progresiva del contexto internacional, un fascismo creciente en Europa y el estallido de la Guerra Civil en España. Moro y Westphalen se movilizan para apoyar a los republicanos y crean con el poeta Manuel Moreno Jimeno (1912-1993), una célula de apoyo, a fines de 1936, que publica clandestinamente un boletín titulado CADRE (Comité de Amigos de la República Española), donde también colabora José María Arguedas. Esta publicación, con cinco números entre fines de 1936 y comienzos de 1937, fue interrumpida y censurada por el régimen dictatorial del general Benavides. Westphalen y Moreno Jimeno, acusados de comunistas y agitadores subversivos, estuvieron un tiempo en la cárcel.

La última manifestación de este surrealismo activo y militante desarrollado por Moro y Westphalen en los años treinta, es la publicación en 1939 del único número de *El uso de la palabra,* hoja de poesía y polémica. En marzo de 1938 Moro se marcha a México, donde residirá hasta 1948, interrumpiéndose así esta estrecha colaboración *in praesentia*. El proyecto de este periódico existió mucho antes de la salida efectiva de la revista —ocurrida cuando Moro está en México—, pues es anunciado en el catálogo

de la exposición de 1935. La postergación de su publicación hasta diciembre de 1939, o sea cuatro años después, se debe a motivos financieros y a un contexto político nada propicio, todo ello impedimento a la continuación de la aventura. El único número de *El uso de la palabra*, aunque tardío, no por ello es menos belicoso y virulento que las acciones anteriores. Moro y Westphalen persisten en su afán de hacer de la palabra, del uso de la palabra, poética y polémica, un arma. De este modo reafirman una adhesión a los principios y metas surrealistas, como lo demuestra el texto de presentación firmado por Moro:

> EL USO DE LA PALABRA se propone dar a ésta peso cierto, gusto y sabor, librarla del convento de carestía y penitencia que sufre en manos de una clase intelectual rebajada a lamer los repugnantes fetiches espiritistas de la escolástica colonial y mugrienta que tuvo siempre, y tiene bajo su manto oscurantista, toda vaga pretensión de actividad literaria o artística en estos países de América. EL USO DE LA PALABRA hunde deliciosamente los pies en la limonada aguada que es el arte y la literatura de América. Al restituir en su primitivo valor la objetividad de la palabra, quiere mostrar su esplendoroso poder corrosivo hiriendo de muerte los anacrónicos residuos fatales que aún se agitan en este continente, tristes engendros de la cultura occidental, la cual por su lado agoniza frenéticamente supurando de todas sus groseras, sangrientas y religiosas pústulas imperialistas, napoleónicas y cristianas. Cultural, política y económicamente unidos con gruesos cordones umbilicales a la sórdida vaca de occidente, las pobres ternerillas buscando grotescamente una nariz que no poseen, no tienen rival sino en el cerdo devorando sus propias entrañas. Sobre esta vida de hojarasca levemente ruidosa y lamentablemente nula, el ojo carnívoro del surrealismo lanza sus rayos mortíferos, lo Irracional concreto abre sus fauces de catapulta. Toda especie de actividad de consecuencias imprevisibles, peligrosas y vertiginosas, como la masturbación soporífera o el incesto luminoso nos ha de abrir nuevos capítulos del conocimiento, es decir de la transformación de la realidad. Y contra las aves negras del oscurantismo, los cuervos sombríos del imperialismo fascista de sesos descolgados en descomposición, de los imperialismos democráticos de lengua de hormiguero y cola de ratón, de la burocracia stalinista [sic] con una colmena de moscas en cada ojo, oponemos nuestra confianza en el destino del hombre y en su próxima liberación. En 1925 sitúan los surrealistas el fin de la era cristiana. EL USO DE LA PALABRA quiere recordar que estamos en 1939 (Moro, 1939, p. 9).

A diferencia del catálogo de 1935, hay aquí una reivindicación explícita de una adhesión al surrealismo, presentado incluso como única manera de salvar al hombre y al mundo, de liberar América Latina de su dependencia y alienación en el contexto mundial del inicio de la Segunda Guerra Mundial, del nazismo, de la derrota de los

republicanos españoles, del poder de Stalin y su aparato en la Unión Soviética, del imperialismo en los países llamados democráticos y, en particular, los Estados Unidos. La crítica feroz se conjuga con una declaración de fe en el surrealismo, pero ya no se trata de una energía inaugural, entusiasta, sino más bien de una forma de resistencia que responde de manera tanática a una realidad mortífera y sin horizontes. En ese contexto se hace *Uso de la palabra*, y se defiende, quizá con desesperación, la función determinante del lenguaje en la aspiración axial del surrealismo de transformar el mundo y de cambiar la vida, fragilizada por el curso de la historia.

De presentación sobria y extensión reducida a ocho páginas pues hay pocos medios, el apelativo de «hoja de poesía y polémica» expresa bien que la publicación se dirige a lo esencial. Junto a los poemas y traducciones de Moro, Westphalen o Alicia Paalen, la palabra mordaz se centra en tres temas de fondo: el primero es un *dossier* contra la «conspiración reaccionaria» en América Latina en materia cultural, donde Moro y Westphalen arremeten contra el médico e intelectual español Gregorio Marañón y defienden a Pablo Picasso, a raíz de un artículo del primero atacando al segundo en la revista limeña *Para Todos* (número 2, del 15 de setiembre de 1939). Es una defensa de un «espíritu de insumisión, de rebeldía y ansia de libertad» ante una realidad cultural sudamericana presentada como un 'limbo', y el asentamiento de fuerzas y actitudes conservadoras y reaccionarias en el subcontinente. Picasso es arma y antídoto «contra el cielo gris, contra la vida opaca y desganada de estos países criollos», con el pintor español relucen «los rayos terribles de la belleza convulsiva, de la poesía inapelable» (p. 4). Los dos otros frentes en que Moro y Westphalen hacen uso de una palabra polémica y corrosiva se focalizan en el medio cultural propiamente peruano. El artículo de Moro, «A propósito de la pintura en el Perú», que suscita indignación en el medio intelectual y artístico limeño, se pronuncia contra la escuela indigenista, corriente predominante y que hoy llamaríamos «políticamente correcta». Con una argumentación que se resiste a la reducción del arte a la oposición entre lo nativo y lo foráneo, desmantela los argumentos políticos a favor del reconocimiento y valoración de los indios: «El indigenismo es la piedra de toque. O se es indigenista, o se es un farsante, o se pintan en la forma más primaria y más ajena a la pintura, con la mentalidad más atrasada, indios sin relleno, indios como figurones de feria o se es el afrancesado más perdido que haya podido producir la suave patria sumergida desde hace milenios en la opresión» (1939, p. 3).

Desmonta su supuesta legitimidad estética, política y social, ya que según Moro se lleva a cabo una falsa redención de la condición del indio utilizando más bien su imagen, sin tomar en cuenta su realidad actual: «Los pintores indigenistas no creen en la actualidad del indio, porque la actualidad significa la pérdida de los colorines y el crepúsculo de lo pintoresco y antes que perder el ternario, prefieren ayudar a perpetuar

a toda costa el estado de cosas que les asegura frescos, buenos trozos ya listos de pintura fácilmente exportable» (p. 7).

Moro, tras identificar el discurso dominante y denunciar la apropiación burguesa mercantil del arte, afirma su propia idea del arte, es decir, una existencia en la libertad total, sin cadenas académicas ni identitarias o políticas: «Solo quiero suscribir el postulado de "toda licencia en Arte". Contra las escuelas que no hacen sino dar fórmulas para mejor atraer y entretener al comprador y no quitarle el sueño ni interrumpir su digestión. El arte empieza donde termina la tranquilidad. Por el arte quita-sueño; contra el arte adormidera» (p. 7).

La fórmula final es clara con respecto al partido profundamente surrealista asumido: la fuerza del arte no se da a través de mensajes ideológicos o intenciones políticas, sino como el libre cuestionamiento permanente; solo por este medio se pueden romper las barreras de lo puramente estético para alcanzar lo vital y contribuir a su transformación.

Así como Moro cuestiona la *doxa* estética y denuncia la mercantilización burguesa del arte, Westphalen, en «La poesía y los críticos» asume una palabra polémica para cuestionar al *stablishment* del campo literario peruano. Ello lo efectúa comenzando su artículo con un largo y virulento texto de Paul Eluard, sacado de su libro *Donner à voir,* contra la crítica y la manera como es instrumento para «la conservación de una élite, directamente interesada en impedir, retardar o disimular el nacimiento o la existencia de los valores nuevos, subversivos por definición». Westphalen prosigue en la misma vía para hablar de la realidad local:

> En el Perú esta especie tiene representantes malignos, anodinos, sensibleros, otros llenos de doblez, de perfidia o sencillamente, los más, de ignorancia. Ellos definen, clasifican, condescienden, exhortan. La poesía está en otra parte. ¿Es que alguno de ellos se ha enterado del proceso seguido por la poesía en su evolución, de cuáles son las esencias poéticas, de lo distintivo de la poesía, de lo que la hace reconocible corno tal a diferencia de toda prosaica utilización del lenguaje para fines literarios o históricos o científicos, etc? (Westphalen, 1939, p. 1).

«La poesía y los críticos» pone en tela de juicio furiosamente la legitimidad de las autoridades literarias peruanas en la definición del canon y de la constitución de una tradición poética; igualmente, cuestiona los juicios de dos figuras mayores de la crítica literaria local, Luis Alberto Sánchez y Estuardo Núñez, en su evaluación de la poesía contemporánea. De Sánchez y su *Índice de la poesía peruana contemporánea* (1938) le escandaliza «la gran cantidad de «poetas» representados, la prueba por inventario y la ausencia de criterio para jerarquizar; de Núñez, el autor denuncia una falta de visión y de criterio. En este ataque sin concesiones a las dos autoridades del campo

literario, se observa una palabra reivindicativa con respecto al lugar asignado a José María Eguren, a cuya obra tanto Sánchez como Núñez no le reconocen, de manera clara en ese momento, el valor fundacional de la poesía peruana contemporánea que Westphalen y Moro sí le asignan:

> Podemos declarar concluyentemente que, con Eguren, por primera vez en la historia literaria peruana, aparece la Poesía. Todo esfuerzo del crítico tenderá entonces a menoscabar o escamotear esta figura conmovedora. «Nuestro ambiente literario oficial —escribía Estuardo Núñez y esta indicación no ha percibido nada de su actualidad y exactitud, y se aplica también al mismo Núñez— no podrá tolerar a este creador purísimo y original y seguirá decidiéndose por lo convencional y lo limitado». La fatuidad de los críticos titubea ante la poesía de Eguren. Le reconocen méritos, pero es para mejor negarle. «Eguren no tiene nada que ver con la vida en su alud», declara L.A. Sánchez, y nosotros tratando de adivinar lo que aquí se entiende por «vida» (Westphalen, 1939, p. 1).

El uso de la palabra cierra el ciclo de acciones surrealistas de los años treinta como la puesta en práctica del surrealismo en su doble dinámica de destrucción y construcción como acción y subversión, rebelión ante la sociedad y el campo literario y artístico, pues proporciona a Moro y Westphalen el marco, las armas, los principios para expresar disconformidad, reaccionar y cuestionar en profundidad a los discursos legitimadores de cierta visión y función del arte y de la poesía en la sociedad peruana. Los años de activismo surrealista promovidos por Moro y Westphalen son años de cuestionamiento radical de la *doxa*, en que estos dos poetas hacen de la ruptura con los dominantes y del desafío del orden establecido, el principio de la existencia del artista en tanto que artista. Es un combate para instituirlo como regla de funcionamiento de un campo literario cuya modernidad está en vías de constitución.

El uso de la palabra cierra el ciclo de este activismo surrealista que, en términos de creación poética, paradójicamente no da, ni en Moro ni en Westphalen, frutos palpables consecuentes. Después de los dos primeros poemarios deslumbrantes, Westphalen solo publica algunos poemas sueltos que no integran ningún proyecto orgánico de libro y escribe también una serie de poemas que, bajo el nombre de *Cuál es la risa,* editará André Coyné en 1989, y el autor retomará a fines de los noventa con algunas variantes, con el título de *Balanza exacta*, pero que en su momento no satisfacen lo suficiente y terminan olvidados. En todos ellos están presentes ciertos dispositivos de escritura —en algunos casos la escritura automática mediante procesos asociativos, en la mayoría la irrupción de un imaginario onírico— en los que se puede reconocer la exaltación del poder del sueño ante la «infame realidad», la abominación de la familia y la religión, y también y, sobre todo, el lugar central otorgado al amor, el erotismo y la

sexualidad como motores transgresivos privilegiados. En cuanto a Moro, solo publica tres poemas: «Cuanto más cumplen su tarea» en el catálogo de 1935, «Varios leones en el crepúsculo lamen la corteza rugosa de la tortuga ecuestre» (en *El uso de la palabra*) y «poema recortado» en *Ecos y noticias de Piura* del 7 de octubre de 1937.

La partida de César Moro a México coincide con nuevas formas de expresión del surrealismo en América Latina y en el Perú, pues se va constituyendo un nuevo polo de atracción surrealista —esta vez en el continente americano— con la llegada a México, en los años previos y durante la Segunda Guerra Mundial, de Wolfgang y Alicia Paalen, Remedios Varo y Benjamin Péret, Leonora Carrington, Gordon Onslow-Ford, Pierre Mabille, y la instalación en Nueva York de André Masson, Marx Ernst, André Breton y otros. Entre 1938 y 1948, Moro está en el centro de esa red transnacional y prosigue las actividades surrealistas allá, siendo la más visible y representativa, a nivel mundial, la Exposición Internacional del Surrealismo, en enero y febrero de 1940, que coorganiza con Paalen y auspicia Breton. Para esta ocasión, Moro hace el texto de presentación. La convicción surrealista de Moro no varía hasta su muerte; se manifiesta como una entrega incondicional y absoluta a sus aspiraciones, sus armas, su libertad y su fe en la palabra. No obstante, su relación con el movimiento y, en particular, con las posturas del líder del grupo, André Breton, sufren un claro enfriamiento en los años cuarenta. Moro denuncia una pérdida de lucidez del grupo en un texto escrito en 1944 (en respuesta al número 4 de la revista neoyorquina *VVV*) identificando 'errores' y oportunismo por parte de Breton (Coyné, 1956, pp. 32-33). Sus distancias con el líder del surrealismo van a centrarse en temas de fondo —como los postulados en torno al amor presentes en *Arcane 17*—, como se constata en la nota que le dedica en *El Hijo pródigo* el 30 de septiembre de 1945. El tono irónico y venenoso con que Moro inaugura la citada nota es bastante elocuente:

> *Arcane 17* es un libro de amor. Debemos confesar que esta vez es un libro en el que la retórica, el oficio visible, el preciosismo se manifiestan y lo harían aparecer como un libro de encargo si no supiéramos bien, porque el autor se toma la molestia de decírnoslo a través de sus 176 páginas, que se trata de un libro de amor. Desde luego la afirmación de que todo ser humano busque un único ser de otro sexo nos parece tan gratuita, tan oscurantista que sería necesario que el estudio de la psicología sexual no hubiera hecho los progresos que ha hecho para poder aceptarla o pasarla por alto siquiera ¿Acaso no sabemos, por lo menos teóricamente, que el hombre persigue a través del amor la satisfacción de una fijación infantil más o menos orientada, más o menos aceptada por el superyo, por la sociedad? (Moro, 1957a, p. 88).

Esta actitud de Moro, bastante frecuente en sus textos críticos —que muestran su radicalismo y su vigor polémico—, dista mucho de la admiración incondicional

que profesaba a Breton (y a Eluard) durante su estancia en Francia, en particular perceptible, por ejemplo, en las insistentes dedicatorias al uno y al otro que aparecen en sus escritos poéticos de los años parisinos, como ha observado Emilio Adolfo Westphalen (1995, pp. 57-58), y que definen un momento de su trayectoria en que su adhesión al surrealismo implicaba también una adhesión a las personas. «Durante muchos años constituyó nuestra razón de ser con la luminosa ceguera que da el amor entrañable» (Moro, 1957a, p. 105), dice él mismo refiriéndose al movimiento y a su relación con él y los individuos que lo integran. Las críticas que emite son, sobre todo, un cuestionamiento de fondo de una idea del amor y de la sexualidad basada en un modelo heterosexual monogámico, defendida por Breton:

> Uno de los graves reproches que debe hacerse al surrealismo es el haber descuidado llevar a sus últimas consecuencias una de sus más importantes aportaciones al acervo literario, artístico, humano por mejor decir: el empleo del psicoanálisis como media de expansión del espíritu humano dentro del terreno hasta entonces nebuloso de la actividad estética. Esta no es una afirmación en el aire, no es una caprichosa aseveración sin fundamento. Basta referirse, entre otras cosas a «Recherches sur la sexualité» [...] en que el tono conminatorio no basta a ocultar la carencia del surrealismo frente al problema grave de la sexualidad en el siglo XX, digna consecuencia del hipócrita siglo XIX (Moro, 1957a, pp. 105-106).

La compenetración de César Moro con los principios surrealistas va más allá de la evolución del surrealismo como grupo o movimiento. Por lo demás, cabe señalar que el distanciamiento con Breton no es definitivo, y así lo prueba que poco antes de la muerte de Moro se proyectase (e hiciera efectiva) su participación en una encuesta prevista para el libro de Breton *L'art magique*, publicado en 1957. Si Moro es considerado como uno de los más genuinos representantes del surrealismo en América Latina y en el Perú es por la permanente coherencia entre sus acciones, su posicionamiento vital y ético y su obra poética. Esta encarna la ambiciosa aspiración del surrealismo de apertura imaginaria que escapa a toda «gramática». En ella la fácil etiqueta de la escritura automática encuentra sus límites, pues es el reino de la imagen que acerca y pone en relación realidades distantes, ajenas u opuestas, para engendrar un universo maravilloso e insólito. Moro en su poesía opta mayoritariamente por el francés, lengua materna del surrealismo, y en esa elección problematiza el castellano como lengua natural, diciendo así la imposibilidad de situarse completamente en esa lengua signada en el Perú por una historia de dominación y marginación. El surrealismo de Moro está también, y, sobre todo, en el carácter profundamente subversivo de sus poemas de amor, centrados en el cuerpo masculino, en la exaltación de la sexualidad y del amor mortífero. Ello es palpable en *La tortuga ecuestre*, único poemario suyo escrito

en castellano, donde restituye la presencia del cuerpo como único lenguaje posible y común, en una exaltación erótica que subvierte las determinaciones sociales y los tópicos literarios, y otorga así mayor amplitud al discurso amoroso. *La tortuga ecuestre* es portadora, a través de una singular alquimia de lirismo y provocación, de uno de los designios más ambiciosos del movimiento: devolverle al amor todo su poder subversivo:

El olor y la mirada

El olor fino solitario de tus axilas
Un hacinamiento de coronas de paja y heno fresco cortado con dedos y asfódelos y piel fresca y galopes lejanos como perlas
Tu olor de cabellera bajo el agua azul con peces negros y estrellas de mar y estrellas de cielo bajo la nieve incalculable de tu mirada
Tu mirada de holoturia de ballena de pedernal de lluvia de diarios de suicidas húmedos los ojos de tu mirada de pie de madrépora
Esponja diurna a medida que el mar escupe ballenas enfermas y cada escalera rechaza a su viandante como la bestia apestada que puebla los sueños del viajero
Y golpes centelleantes sobre las sienes y la ola que borra las centellas para dejar sobre el tapiz la eterna cuestión de tu mirada de objeto muerto tu mirada podrida de flor

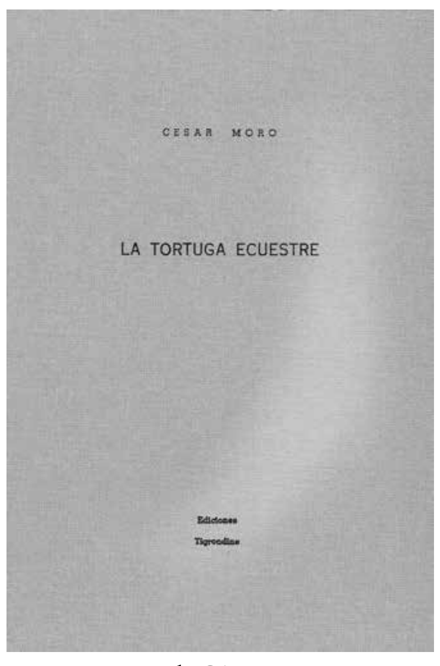


Imagen 4. Portada de *La tortuga ecuestre*, de César Moro, poemario aparecido póstumamente en 1957 en la editorial Tigrondine de André Coyné.

3. Surrealismo y parasurrealismo

No se puede decir que la veta surrealista en el Perú de fines de los cuarenta e inicios de los cincuenta se agota; más bien se mantiene gracias a la acción conjunta de Moro y Westphalen en la revista *Las Moradas*. El surrealismo de los años treinta no desaparece del paisaje artístico y poético peruano, sino que se transforma y persiste, no en su forma militante sino ya como parte integrante de un modelo de vida poético-cultural propio de estas dos personalidades, Moro y Westphalen. Existe en el seno de una concepción más abierta e iconoclasta, representada por la revista dirigida por Westphalen, que nace durante el gobierno de Bustamante y Rivero y el Frente Democrático Nacional (1945-1948), en un clima de libertad absolutamente inédito en la historia peruana (Cotler, 1978, p. 262). Este periodo democrático, desgraciadamente, tendrá corta vida, ya que Manuel A. Odría va a derrocar al presidente elegido e instaurar un «Gobierno de Restauración Nacional» caracterizado por el autoritarismo, la intolerancia y la represión.

El final de la Segunda Guerra Mundial y el restablecimiento de relaciones e intercambios con Europa con una mejor circulación de la información, de las publicaciones y novedades contribuyó a una realidad local menos austera y asfixiante. *Las Moradas*, aparecida entre mayo de 1947 y julio de 1949, con una tirada de 1000 ejemplares, existe fundamentalmente gracias al financiamiento personal de Westphalen, quien invierte un pequeño capital obtenido como indemnización tras su renuncia al puesto que desempeñó durante trece años en la Compañía de Minas y Minerales de Mauricio Hoschschild, y también gracias a la contribución de un grupo de intelectuales, artistas, escritores peruanos y extranjeros que conformaron un comité de apoyo llamado «Los amigos de la revista». *Las Moradas* fue un objeto excepcional en varios planos: por la variedad y sofisticación que la revista desplegó a lo largo de sus ocho números (cada uno entre 100 y 200 páginas); por colocarse a nivel internacional, a la altura de prestigiosas publicaciones como la neoyorquina *The Tiger's Eye* (de Ruth y John Stephan) o la mexicana *Dyn* dirigida por Wolfgang Paalen entre 1942 y 1944 (uno de los modelos de *Las Moradas)*. Este alcance internacional y cosmopolita no se enfrentó a una visión cultural lúcida, que supo mantener a distancia, por un lado, a la ciega e incondicional admiración ante todo producto, tendencia o corriente procedente de las sociedades desarrolladas de Europa y Estados Unidos, y, por el otro, a la exclusiva valoración de lo propio, el localismo autosuficiente y complaciente. La revista de Westphalen se constituyó en el espacio privilegiado de divulgación de lo mejor de la producción literaria y poética local, además de ser foro de reflexión y difusión de las diversas expresiones de la cultura nacional. La estrecha colaboración con Moro se mantuvo; su intensa actividad en México conectaba al Perú con ese foco internacionalista y con la producción intelectual y artística mexicana de aquel

entonces, tan poderosa y fecunda (el grupo de Los Contemporáneos, en particular el poeta Xavier Villaurrutia, Octavio Paz, la nueva filosofía mexicana con Leopoldo Zea, el muralismo, son expresiones de ese vigor), y abre el horizonte local.

A pesar del alejamiento espacial, prosigue una complicidad fecunda entre Moro y Westphalen, gracias a la cual, en cierta medida, ese surrealismo puro y duro que estalla y se desarrolla en los años treinta va a enriquecerse con otras fuentes y centros de interés. Moro está presente en todos los números de la revista, ya sea con poemas (el espléndido texto *Lettre d'amour*, traducido por Westphalen en el número 5), ya sea con traducciones o notas de presentación o dibujos, cuadros o viñetas, irradiando su pasión surrealista. La permanencia de esta veta en *Las Moradas* se manifiesta a través de los diversos artistas y poetas presentados. En casi todos los números figuran dibujos o pinturas de artistas que se mueven en la esfera de este movimiento o que están en empatía con sus principios, como Wolfgang Paalen, Yves Tanguy, André Masson, Picasso, Arp; lo mismo sucede con la poesía, pues se publican textos de Robert Desnos, Benjamin Péret, Pierre Reverdy, Antonin Artaud, traducidos por Wesphalen o Moro. *Las Moradas* es también un espacio abierto a lo mejor de la creación peruana, de la generación de Westphalen y de las generaciones ulteriores (Fernando de Szyszlo, Ricardo Grau, Carlos Quípez Asín, Sérvulo Gutiérrez, José María Arguedas, Martín Adán, Jorge Eduardo Eielson, Blanca Varela, Javier Sologuren, Sebastián Salazar Bondy). Como observa Alberto Escobar: «Presenta al Perú en la inmediata posguerra y así mismo al resto del planeta ante los ojos abiertos de los lectores nacionales. Y especialmente a los jóvenes aprendices de vocaciones literarias y artísticas» (1989, p. 34). *Las Moradas* es innegablemente órgano que orienta y nutre a las generaciones posteriores, de ello da cuenta el pintor Fernando de Szyszlo: «Su existencia y todo lo que se escribió allí en esa época transformó mucho el ambiente y despertó una inquietud real en muchos grupos aún más jóvenes que nosotros» (1975, p. 83). Las repercusiones de la revista y los beneficios de su difusión se sintieron en esos «jóvenes aprendices de vocaciones literarias y artísticas», muchos de los cuales se inician colaborando en *Las Moradas*, como Varela o Sologuren. Como observa Luis Loayza, «lejos de proponer a sus lectores el ejercicio intelectual entendido como juego o evasión *Las Moradas* y *Amaru* los enfrentó a su responsabilidad, los enriqueció y sigue enriqueciendo» (1974, p. 215).

El clima intelectual poético del Perú contemporáneo no puede ser imaginado sin la contribución de César Moro y de Emilio Adolfo Westphalen, quien después de *Las Moradas* dirigió, entre 1967 y 1971, la otra gran revista del siglo XX peruano, *Amaru*. Las huellas profundas que dejan tienen mucho que ver con las posturas defendidas y las acciones llevadas a cabo, en las cuales, como hemos visto, el surrealismo es fundamental como actitud del espíritu y actitud vital y ética. Es obvio, asimismo, que el carácter

modélico y tutelar de Moro y Westphalen emana de la poesía que proponen, aunque esta en ambos casos ha tenido que enfrentar una casi total inexistencia editorial. Los dos primeros libros de Westphalen, *Las ínsulas extrañas* y *Abolición de la muerte,* publicados en ediciones pequeñísimas y no reeditados hasta 1980, tienen, a pesar de ello, un impacto duradero incontestable. Después de estas dos obras, Westphalen no publica libro alguno durante más de treinta años. Tiene un segundo periodo productivo que se despliega tardíamente a lo largo de los años ochenta y principios de los noventa con la publicación de seis poemarios, *Arriba bajo el cielo* (1982), *Máximas y mínimas de sapiencia pedestre* (1982), *Amago de poema —de lampo— o de nada* (1984, que apareció en su primera edición bajo el título *Nueva serie*), *Porciones de sueños para mitigar avernos* (1986), *Ha vuelto la diosa ambarina* (1988), y, finalmente, en 1994, *Falsos rituales y otras patrañas*.

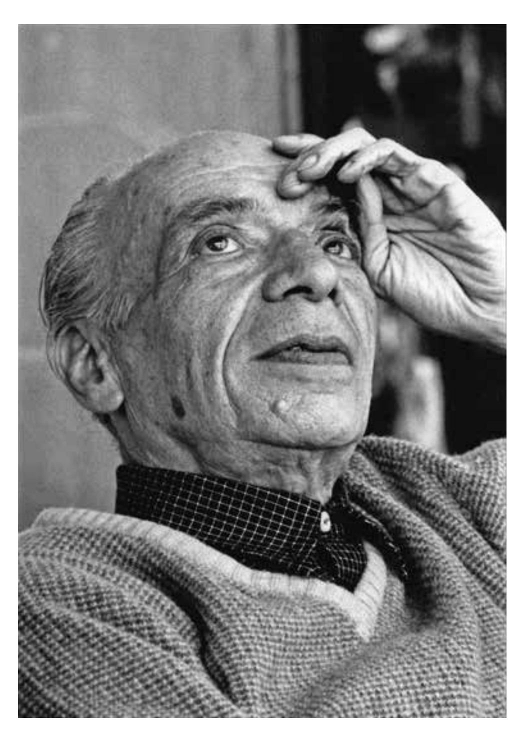


Imagen 5. Emilio Adolfo Westphalen fotografiado en 1982 por Herman Schwarz.

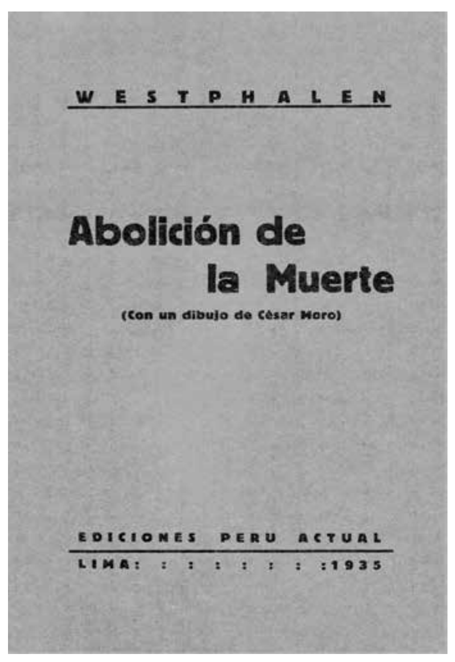


Imagen 6. Portada de *Abolición de la muerte*, de Emilio Adolfo Westphalen, 1935.

La obra poética de Moro publicada en vida es muy poco significativa con respecto a la envergadura de su creación. Se limita a poemas aparecidos en revistas y tres libros: *Le château de grisou* (Ciudad de México, Editions Tigrondine, 1943), *Lettre d'amour* (Ciudad de México, Editions Dyn, 1944) y *Trafalgar Square* (Lima, Editions Tigrondine, 1954), escritos en francés como la casi totalidad de su obra y por ello de difusión muy limitada. Aparte de algunas iniciativas aisladas, como la fundamental de André Coyné, quien dio a conocer después de su muerte, a fines de los años cincuenta, *La tortuga ecuestre y otros poemas*; 1924-1949 (Lima, Editions Tigrondine, 1958), y la de Abelardo Oquendo y Mirko Lauer, con su edición antológica *Vuelta a la otra margen* en 1970 (donde resurge también la poesía de Westphalen), hay que esperar hasta el año 1980 para que el Instituto Nacional de Cultura empiece a divulgar la obra poética de Moro. Que esta haya permanecido durante décadas en el olvido es consecuencia del poco interés que el Perú le otorga a sus creadores y al arte; también obedece, como es el caso de Westphalen, a una marginalidad cultivada, a una naturaleza profundamente inconforme y un claro e innegociable sentido ético, consecuente con sus opciones de vida, en el caso de Moro, a través de los diferentes exilios reales, geográficos, un exilio lingüístico y también un exilio interior, ya que en el Perú siempre se movió fuera de lo que Coyné llamó «el juego histriónico mundano».

Se podría decir que del «aire surrealista» identificado por Baciu y difundido en la poesía peruana pasa por la integración y asimilación que del surrealismo hacen Moro y Westphalen en sus propias obras y en sus posiciones. En muchos de los poetas de la llamada Generación del 50 se encuentran rasgos que podríamos definir como parasurrealistas: ello es reconocible en la exaltación de la imagen en el Eielson de *Reinos* (1945) y en su postura vital de permanente inconformismo en que jamás se disocian el arte y la vida. Javier Sologuren, que reivindica asimismo la importancia del surrealismo en su obra, se nutre de la concepción de la imagen como 'iluminación' y la gran libertad que se conquista con esta para el despliegue imaginario. El surrealismo es «levadura» fundamental de su poética» (2005, X, p. 412). Pero más allá de las lecciones directas del movimiento de Breton, su verbo le debe mucho al aprovechamiento que de ellas hace la poesía de Emilio Adolfo Westphalen: «Para mí fue muy importante el conocimiento de la poesía de Emilio Adolfo Westphalen [...] me deslumbraron [...] [su] gran libertad expresiva, la fuerza de las imágenes, el dinamismo y el ritmo de los versos: algo realmente extraordinario» (2005, X, p. 511). Incluso la obra poética de Blanca Varela, parca en imágenes, pero incisiva en su conciencia existencial, se ve irrigada de manera subterránea por el surrealismo: Octavio Paz, evitando sabiamente toda simplificación en el prólogo a *Ese puerto existe*, su primer libro, define a Varela como «una poeta surrealista, si por ello se entiende no una escuela, una 'manera' o una academia sino una estirpe espiritual» (Paz, 1959, p. 14). El surrealismo que nutre a Varela es sobre todo aquel que practicaron Westphalen y Moro como actitud del espíritu. Una actitud de revuelta ética e imaginaria en Moro, como lo dicen estos versos que Varela le dedica: «El rayo ha perfumado ferozmente nuestra casa/Tenemos sed, tenemos prisa por golpear/ con el hueso de una flor en la tiniebla/» («Destiempo», *Ese puerto existe*) (Varela, 2001, p. 48). Y, en Westphalen, es un surrealismo quintaesenciado de libertad y rigor:

> Si bien es cierto que ya había tenido noticias, por pequeñas lecturas previas, de la existencia histórica de André Breton y su grupo, Emilio Adolfo Westphalen significó la encarnación viva y próxima del surrealismo, su libertad y su rigor. El mundo —mi mundo— se hizo mayor, más grande y respirable gracias a la lectura de su poesía. No solo era la belleza de las imágenes lo que me seducía, ni lo insólito de ellas, ni la posibilidad de encuentros con el azar. Había en la lección de surrealismo que me daba Westphalen, algo que trascendía a la pura literatura, y que tenía que hacer con la dignidad del espíritu y de la inteligencia (Varela, 1985, p. 86).

La llama surrealista también va a ser alimentada por otro miembro de la Generación del 50, Carlos Germán Belli, no solo porque su obra inicial es deudora de la poesía de vanguardia y en especial del surrealismo, sino porque cultiva ese interés como una veta creativa que no ha perdido actualidad. Sus traducciones de André Breton y otros surrealistas —entre las cuales destaca su versión del poema «La casa de Yves»

aparecido en el *Mercurio Peruano* en 1960[7]— son una prueba palpable de ello, así como los ensayos en los que hace hincapié en la manera como el surrealismo irriga y fecunda la poesía peruana e hispanoamericana (véase en particular su ensayo de 1984, «El surrealismo en la poesía hispanoamericana», aparecido en la *Revista Peruana de Cultura*).

Las prolongaciones, ecos y repercusiones del surrealismo se van a atenuar a partir de los años sesenta por el cambio de paradigma poético en boga. Poco a poco va adquiriendo primacía la vertiente anglosajona y sobre todo norteamericana, y la praxis poética peruana se irá articulando en torno a la dicción conversacional y narrativa. Ello no impide, sin embargo, que en los años ochenta, con la emergencia de una poesía de género hecha por mujeres, centrada en el cuerpo y la sexualidad, sea visible en algunas poetas, como Mariela Dreyfus o Rocío Silva Santisteban, una filiación con la poesía de César Moro.

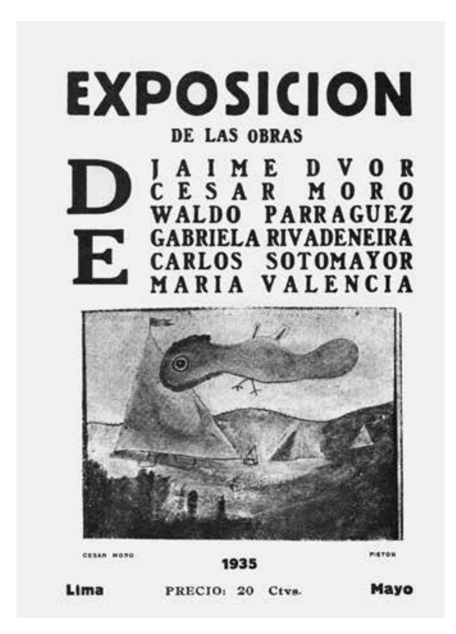


Imagen 7. Portada del catálogo de la primera exposición surrealista en el Perú y Latinoamérica organizada por César Moro en la Academia Alcedo, Lima.

[7] Como ha analizado Ricardo Silva-Santisteban en su artículo «André Breton en el Perú» (1992), Belli efectuó varias traducciones de Breton: «El marqués de Sade ha vuelto al interior del volcán en erupción» se publicó en una selección de poesía francesa contemporánea en el número 129 de la revista *Cultura Peruana* (Lima, marzo de 1959); «En la bella luz crepuscular de 1934» dentro de una selección de poetas surrealistas franceses —que incluye a César Moro— en el suplemento «Dominical» de *El Comercio* (Lima, 24 de enero de 1965); la versión definitiva, hasta la fecha, de «La casa de Yves» en el número 395 de la revista *Mercurio Peruano* (Lima, marzo de 1960, pp. 103-104).



Imagen 8. Enrique Peña Barrenechea en los años veinte.

Bibliografía

Abril, Xavier (1931). *Hollywood*. Madrid: Ulises.

Abril, Xavier (1935). *Difícil trabajo* (Antología, 1926-1930). Madrid: Plutarco.

Abril, Xavier (1937). *Descubrimiento del alba*. Lima: Front.

Abril, Xavier (1987). *La rosa escrita*. Montevideo: MZ.

Abril, Xavier (1988). *Declaración de nuestros días*. Montevideo: Front.

Abril, Xavier (1994). *Poesía inédita*. Montevideo: Graffiti.

Abril, Xavier (2006). *Poesía soñada, obra poética completa.* Edición de Marco Martos Cabrera. Lima: UNMSM.

Baciu, Stefan (1985). *Emilio Adolfo Westphalen*. Ciudad de México: Café de Nadie.

Belli, Carlos Germán (1984). El surrealismo en la poesía hispanoamericana. *Revista Peruana de Cultura, 2*, 149-170.

Breton, André (1970 [1953]). Signe ascendant. En *La clé des champs* (pp. 136-140). París: Livre de poche.

Breton, André (1979 [1924]). *Manifestes du surréalisme*. París: Gallimard.

Cotler, Julio (1978). *Clases, Estado y nación en el Perú.* Lima: IEP.

Coyné, André (1956). *César Moro*. Lima: Imprenta Torres Aguirre.

Eluard, Paul (1938). *Donner à voir*. París: Gallimard.

Escobar, Alberto (1989). *El imaginario nacional*. Lima: IEP.

Loayza, Luis (1974). Regreso a Las Moradas. En *El sol de Lima*. Lima: Mosca Azul.

Moro, César (1939). A propósito de la pintura en el Perú. *El uso de la palabra*, *1,* 3-9.

Moro, César (1943). *Le château de grisou*. Ciudad de México: Tigrondine.

Moro, César (1944). *Lettre d'amour*. Ciudad de México: Tigrondine.

Moro, César (1954). *Trafalgar Square*. Lima: Tigrondine.

Moro, César (1957a). *Amour à mort*. París: Le Cheval Marin.

Moro, César (1957b). Los anteojos de azufre. *Boletín Bibliográfico de la Universidad Mayor de San Marcos*, 1-4.

Moro, César (1958). *La tortuga ecuestre y otros poemas*, *1924-1949*. Lima: Tigrondine.

Moro, César (1976). *Derniers poèmes/Últimos poemas (1953-1955)*. Traducción de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Capulí.

Moro, César (1980). *Obra poética I*. Edición de Ricardo Silva-Santisteban. Incluye *Cartas* [1939] y *Pierre des soleils* [1944-1946]. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

Moro, César (1983). *Couleur de bas rêves tête de nègre*. Lisboa: Altaforte.

Moro, César (1987a). *Ces poèmes…/estos poemas*… Edición de André Coyné, traducción de Armando Rojas. Madrid: Maina.

Moro, César (1987b). *L'ombre du Paradisier et autres textes/la sombra del ave del paraíso y otros textos*. Traducción de Franca Linares. Lima: Antares.

Moro, César (2014). *Obra poética completa*. Edición crítica de A. Coyné, D. Lefort, J. Ortega. Incluye Primeros poemas [1924-1928], Poemas [1935-1955], Archipel [1937], [Raphaël] [1936-1937], Poèmes [1932-1937], Poèmes [1938-1947], Poèmes [1948-1955]. Córdoba y Poitiers: Alción y CRLA.

Ortega, Julio (1992). Moro, Westphalen y el surrealismo. En José Ignacio Usquiza González, ed., *Lo real maravilloso en Iberoamérica, relaciones entre literatura y sociedad* (pp. 95-114). Publicación del Simposium 1990, Extremadura enclave. Extremadura: Universidad de Extremadura.

Paz, Octavio (1959). Prólogo a *Ese puerto existe (y otros poemas)*, de Blanca Varela (pp. 9-16). Veracruz: Universidad Veracruzana.

Paz, Octavio (1974). *La búsqueda del comienzo (escritos sobre el surrealismo*). Madrid: Espiral.

Rivas, Pierre (1992). Le surréalisme en Amérique hispanique: héritage et mutation. En *Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina /Avatars du surréalisme au Pérou et en Amérique Latine* (pp. 61-68). Lima: Institut Français d'Etudes Andines y PUCP.

Silva-Santisteban, Ricardo (1992). André Breton en el Perú. Le surréalisme en Amérique hispanique: héritage et mutation. En *Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina /Avatars du surréalisme au Pérou et en Amérique Latine* (pp. 79-108). Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos y PUCP.

Sologuren, Javier (2005). *Obras completas. Tomo X, Hojas de herbolario*. Lima: PUCP.

Szyszlo, Fernando de (1975). *Indagación y collage*. Lima: Mosca Azul.

Varela, Blanca (1985). Antes de escribir estas líneas. *Cuadernos Hispanoamericanos*, *417*, 84-87.

Varela, Blanca (2001). *Donde todo termina abre las alas, Poesía reunida (1949-2000).* Barcelona: Galaxia Gutemberg-Círculo de Lectores.

Westphalen, Emilio Adolfo (1933). *Las ínsulas extrañas*. Lima: Compañía de Impresiones y Publicidad.

Westphalen, Emilio Adolfo (1935a). *Abolición de la muerte*. Lima: Perú Actual.

Westphalen, Emilio Adolfo (1935b). La poesía de Xavier Abril. En *Difícil trabajo (Antología, 1926-1930)* (pp. 11-24). Madrid: Plutarco y en Abril, Xavier (2006). *Poesía soñada, obra poética completa*. Edición de Marco Martos Carrera. Lima: UNMSM, pp. 113 - 118

Westphalen, Emilio Adolfo (1939). La poesía y los críticos. *El uso de la palabra*, *1*.

Westphalen, Emilio Adolfo (1980). *Otra imagen deleznable*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Westphalen, Emilio Adolfo (1982a). Surrealismo a la distancia. *Dominical* de *El Comercio*, 16 de mayo de 1982.

Westphalen, Emilio Adolfo (1982b). *Arriba bajo el cielo*. Lisboa: Paulo da Costa Domingos.

Westphalen, Emilio Adolfo (1982c). *Máximas y mínimas de sapiencia pedestre*. Lisboa: Paulo da Costa Domingos.

Westphalen, Emilio Adolfo (1984). *Nueva serie*. Lisboa: Paulo da Costa Domingos [Reeditado luego con el nombre de *Amago de poema – de lampo – de nada*].

Westphalen, Emilio Adolfo (1985). La primera exposición surrealista de América Latina. *Debate, 33*, 68-72.

Westphalen, Emilio Adolfo (1986). Porciones de sueños para mitigar avernos. En *Belleza de una espada clavada en la lengua*. Lima: Rikchay.

Westphalen, Emilio Adolfo (1989). *Cuál es la risa* (poemas de 1938). Barcelona: AUQUI.

Westphalen, Emilio Adolfo (1990 [1988]). *Ha vuelto la diosa ambarina*. Cuaderno autógrafo. Lima: Jaime Campodónico.

Westphalen, Emilio Adolfo (1991). *Bajo zarpas de la quimera*. Poemas 1930-1988. Madrid: Alianza.

Westphalen, Emilio Adolfo (1994). *Artificio para sobrevivir*. Barcelona: AUQUI.

Westphalen, Emilio Adolfo (1995). Sobre surrealismo y César Moro entre los surrealistas. En *La poesía, los poemas, los poetas* (pp. 45-60). Ciudad de México: Universidad Iberoamericana y Artes de México.

Westphalen, Emilio Adolfo (1999). *Falsos rituales y otras patrañas*. *Poemas en prosa*. Lima: PUCP.

Westphalen, Emilio Adolfo (2009). *Balanza exacta* (poemas de 1938). En *Simulacro de sortilegios*, *antología poética*. Madrid: Signos / Huerga / Fierro.

La visión del mundo de Martín Adán

Andrés Piñeiro
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Martín Adán, seudónimo de Rafael de la Fuente Benavides (1908-1985) es, junto a César Vallejo, uno de nuestros poetas fundamentales. Desde su primera entrega, una novela desconcertante, *La casa de cartón* (1928) —con prólogo de Luis Alberto Sánchez y epílogo de José Carlos Mariátegui— hasta su último poemario, *Diario de poeta* (1975), pasando por *Narciso al Leteo y otros poemas* (1940), *Travesía de extramares. Sonetos a Chopin* (1950), *La mano desasida. Canto a Machu Picchu* (1964), *Mi Darío* (1967), Adán no dejó de ofrecernos obras maestras de la creación literaria.

Los estudios literarios han considerado cuatro etapas en la obra poética de Martín Adán (Lauer, 1983; Kinsella, 1989). En la primera, los poemas reunidos bajo los títulos de *Itinerario de primavera* (1929) y *La rosa de la espinela* (1939) llevan la marca inequívoca del vanguardismo. La segunda, acaso la que ha configurado el imaginario sobre el poeta, tiene en *Travesía de extramares. Sonetos a Chopin* (1950) su más célebre ejemplo. Aquí predominan el uso de arcaísmos y palabras de gran riqueza etimológica, el rigor formal del verso, expresado magníficamente en sonetos, y el hermetismo que, por momentos, hace inaccesible la comprensión de sus versos. En *Escrito a ciegas. Carta a Celia Paschero* (1961) y *La mano desasida. Canto a Machu Picchu* (1964) —su tercera etapa—, el verso libre, coloquial, se erige como un nuevo esplendor en la labor del poeta. En la cuarta etapa, si bien retoma el soneto en *Mi Darío* (1967) y *Diario de poeta* (1975), se aleja del hermetismo del segundo momento para acercarse a un sutil tono conversacional.

Pero más allá de los cambios de tono, estilo, formas estróficas, etcétera, en este ensayo proponemos una lectura de la obra poética de Martín Adán atendiendo a la visión cristiana del mundo presente en sus textos. Ella es la fuente que alimenta y articula su quehacer poético: desde *Itinerario de primavera* hasta *Travesía de extramares. Sonetos a Chopin,* prevalece una visión dogmática, de aceptación cabal de dicha visión; entre *Escrito a ciegas* y *Diario de poeta*, su último poemario, esta visión se torna herética: la voz poética se aleja, cuestiona y finalmente confronta la tradición cristiana. En la

primera etapa, como veremos más adelante, el símbolo predominante es la rosa. Esta figura de permanente presencia en la literatura occidental, en las «ripresas» de *Travesía de extramares. Sonetos a Chopin* le permite a Adán dar cuenta del éxtasis poético que experimenta en sus versos, de la dicotomía entre el mundo esencial y el terrenal y de la fragilidad de la naturaleza humana, percibida como la maestra en su camino a la divinidad, en la comprensión de la realidad, del amor y en el anhelo de lo inefable.

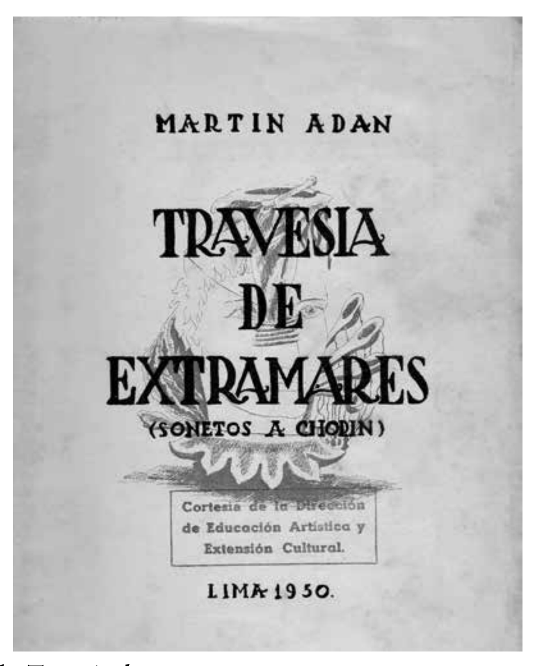


Imagen 1. Portada de *Travesía de extramares*.

El símbolo que marcará la segunda etapa de su poesía será el de la piedra. Su persistencia desgarradora en los más de ocho mil versos que recorren *La mano desasida. Canto a Machu Picchu,* nos mostrará la fortaleza de la piedra ante los embates del tiempo y su fragilidad ante las huellas humanas, el ascenso del poeta a la ciudadela incaica y el descenso a los confines de la conciencia humana, el abandono de la Creación y la persistencia de la piedra, el odio y la confrontación con el prójimo.

1. Primera etapa: conformidad con los principios cristianos

Para analizar la primera perspectiva de Martín Adán en su poesía, que guarda una conformidad con los principios cristianos, nos detendremos en las denominadas «ripresas», término musical que da cuenta de los «movimientos» en una composición,

de *Travesía de extramares. Sonetos a Chopin*. Pero antes conviene recordar que la Trinidad, la Resurrección, la Inmaculada Concepción de María, el Reino escatológico, el premio o el castigo que nos espera más allá de la muerte según sea nuestra conducta, etcétera, son las creencias fundamentales del cristianismo, cuya presencia en la poesía de Adán es determinante[1]. Desde los versos iniciales de «Prima ripresa» se evidencia la filiación del poeta con el cristianismo en su evocación del sacrificio como modelo de purificación del alma:

(—Heme así… mi sangre sobre el ara
De la rosa, de muerte concebida,
Que de arduo nombre sombra esclarecida
Palio de luz, de mi sombra me ampara.) (Martín Adán, 1980, p. 101).

Como sabemos, el «ara» es el altar en donde se celebran las ceremonias religiosas. Incluso la invocación «Heme así» recuerda a Abraham antes de iniciar el sacrificio de su hijo, «¡Heme aquí…!» en señal de obediencia al Creador, quien le exige el desprendimiento de lo más preciado que un ser humano tiene: el hijo. El mismo Creador entregará a su hijo para salvar a los hombres, dando origen así a la religión cristiana. El sacrificio también salva o purifica, y el poeta busca purificar su alma mediante el sacrificio para acometer la labor poética y, por ello, entrega lo más preciado de su ser, con total obediencia y sumisión, a una entidad inasible: la «rosa». Además, los versos finales de «Prima ripresa» refieren la experiencia realizada por el poeta en términos de éxtasis, estado en el cual no tenemos un pleno dominio de nuestra conciencia y, en términos religiosos, alude a un estado de unidad con Dios:

(—Despertaré a divina incontinencia,
Rendido de medida sin mesura,
Abandonado hasta de mi presencia.) (Martín Adán, 1980, p. 101).

Por lo demás, aquí también podemos ver una relación entre la actividad poética y la musical. Hegel llama «musical» al sentimiento de unidad con lo divino. No es casual que los sonetos de *Travesía de extramares* estén dedicados a Frédéric Chopin, el gran pianista polaco representante del romanticismo musical, con quien el poeta también dialoga en sus sonetos.

En «Seconda ripresa», la «rosa» puede verse en su aspecto esencial, captado mediante el pensamiento y percibido, en su aspecto material, por medio de los sentidos. Estos dos aspectos de la «rosa» revelan las dos facultades humanas destacadas por el cristianismo:

---

[1] Nuestro ensayo toma como referencia la lectura del cristianismo realizada por la Iglesia católica y expresada a través del Catecismo (Lima, Misión Jubilar Lima-Perú, 1993), escrito en orden a la aplicación del Concilio Ecuménico Vaticano II.

el cuerpo y el alma. Recordemos que el alma, de carácter eterno, tiene un nivel superior al del cuerpo, cuyo carácter es perecible. Aquí radica uno de los rasgos fundamentales de la poesía de Martín Adán en esta primera perspectiva: la angustia que le produce tener un alma eterna en un cuerpo perecible. Leamos el soneto referido:

—Tornó a su forma y aire… desparece,
Ojos cegando que miraban la rosa;
Por ya ser verdadera, deseosa…
Pasión que no principia y no fenece.

—Empero la sabida apunta y crece,
De la melancolía del que goza,
Negando su figura a cada cosa,
Oliendo como no se desvanece.

—Y vuelve a su alma, a su peligro externo,
Rosa inocente que se fue y se exhibe
A estío, a otoño, a primavera, a invierno…

—¡Rosa tremenda, en la que no se quiere!
¡Rosa inmortal, en la que no se vive!...
¡Rosa ninguna, en la que no se muere!... (Martín Adán, 1980, p. 102).

En otro lugar hemos sustentado que el sentimiento de «angustia» es uno de los rasgos fundamentales de la poética de Martín Adán (Piñeiro, 2003). Hegel sostiene en la *Fenomenología del espíritu* [1809] que la «angustia», el sentimiento que experimenta la conciencia ante la «pérdida total de ser», es decir, ante la muerte, caracteriza a la conciencia cristiana. Precisamente, estudiosos como John Kinsella se han referido a esta «angustia cristiana» de Adán: «La poesía de Adán transmite a la vez los límites externos de una conciencia aguda de la naturaleza trágica de la vida, así como del éxtasis de la experiencia visionaria, la búsqueda de una meta perdurable en medio del sufrimiento de la vida ayuda a que sean más llevaderas sus dolorosas experiencias» (Kinsella, 1989, pp. 21-22).

En «Terza ripresa» el poeta indaga por la naturaleza extática de su experiencia poética. El pensamiento lo lleva a comprender, mas no a sentir dicha experiencia. En otras palabras, escribir significa desnaturalizar el éxtasis de su experiencia, mientras sentir lo mantiene al margen de la escritura. El poeta anhela una «rosa» que aniquile el abismo entre pensamiento y sentimiento. Leamos el primer cuarteto de «Terza ripresa»:

—No üna de blasón o de argumento,
Sino la de su gira voluptuosa,
Es la que quiero apasionada rosa…
Íntegra en mí la que compone el viento (Martín Adán, 1980, p. 103).

Si la pasión puede salvar el abismo entre pensamiento y sentimiento, el poeta verá la escritura como una actividad que, aun cuando no le permite describir fielmente el éxtasis vivido, puede brindarle un testimonio fidedigno de lo experimentado. Así, los sentidos ya no serán percibidos como lo efímero de la existencia o de las experiencias sensibles, sino como el recuerdo de una experiencia efímera —la del éxtasis poético— que será eterna en el futuro.

John Kinsella, con respecto a «Quarta ripresa», ha señalado: «La rosa parece convertirse aquí en un punto de referencia de la conciencia que tiene el hombre de su propia transitoriedad, así como un ideal que jamás podrá alcanzarse, y un símbolo complejo del mundo creado en el poema» (1989, p. 85). En efecto, aquí se enfatizan los niveles de la «rosa»: el ideal y permanente; el sensible y el efímero, los cuales evocan, ciertamente, la naturaleza humana. Según la tradición cristiana, el alma permanecerá cuando el cuerpo perezca; y en esa línea, el segundo cuarteto de «Quarta ripresa» señala:

—Deseándola deshójase el deseo…
Y quien la viere olvida, y ella dura…
¡Ay que así es la Rosa y no la veo! (Martín Adán, 1980, p. 104).

En «Quinta ripresa» podemos apreciar otro elemento de capital importancia de cara a la tradición cristiana: el mundo visto como un «valle de lágrimas», el lugar de la pérdida y de la caída después de la Creación. De un estado primordial al margen del tiempo y el mal, pasamos a un estado temporal signado por la desobediencia. Leamos el terceto final de la «ripresa» mencionada:

—Y el mundo… ya gestado, incestuoso,
En cima, y sima de su sino breve,
Blasón de su miseria y de su gozo… (Martín Adán, 1980, p. 105).

Como se ve, cada soneto va configurando, a la manera de los «movimientos» de una composición musical, el sentido total de las «ripresas». Ahora podemos entender que el sacrificio suscitado en «Prima ripresa» alude a la exigencia cristiana de acceder a un mundo en donde el tiempo y el mal no tengan sentido. Los atributos de pureza y permanencia conferidos al alma humana son las condiciones que harán posible nuestra reunión con la divinidad, a pesar de tener un cuerpo mortal vulnerable a los estragos del tiempo y como consecuencia del pecado original cometido en el Paraíso por Adán y Eva.

En «Sesta ripresa» el poeta se «confronta» con la «rosa». En el primer cuarteto apreciamos admiración e identificación del poeta con la «rosa», su antecesora en el camino hacia la divinidad y comprensión del mundo, precisamente cuando él se ha alejado del conocimiento racional y ha insistido, como en «Terza ripresa», en la importancia del camino seguido hacia la divinidad. Esta experiencia puede espantar o incitar a quien la realiza. También puede suscitar engaño y pavor. Nosotros consideramos que estos términos están emparentados con la angustia en sentido hegeliano: el «sentimiento de temor ante la pérdida total del ser», es decir, el sentimiento de temor ante la muerte, como se expresa en el primer terceto de «Sesta ripresa»:

—Así el engaño y el pavor temidos,
Cuando la rosa que movió la mano
Golpea adentro, al interior humano… (Martín Adán, 1980, p. 106).

Recordemos que G.W.F. Hegel en la *Fenomenología del espíritu* caracterizó a la tradición cristiana como «conciencia desventurada», por cuanto la escisión entre el alma eterna y el cuerpo efímero produce en el hombre un sentimiento de angustia. En este momento de la conciencia, el hombre no sabe si prevalecerá su alma eterna o su cuerpo efímero.

En «Settima ripresa» continúa la confrontación del poeta con la «rosa». El tiempo no alcanza a la rosa, pero sí al poeta. Incluso aquí, la rosa exhibe un nuevo atributo: la hermosura que anuncia un mundo ideal donde habita la rosa y que invita a esperarlo. En contraste, tenemos la vida del poeta y la de cualquier entidad terrenal sujeta al ciclo de «nacencia y sepultura», como el «mármol de la diosa», capaz de darnos una sensación de eternidad, aunque no exenta de dicho ciclo. En un primer momento, el poeta parece aceptar su situación terrenal, «así el triste traga el vino»; pero luego lo embarga nuevamente la sensación de angustia, como vemos en el terceto final de «Settima ripresa»:

—¡Y con rigor de angustia y compostura,
Se alza la Rosa, que a esperar convida,
Sin otro aviso que su hermosura! (Martín Adán, 1980, p. 107).

«Dios es paciente porque es eterno», decía San Agustín. La «rosa» le muestra al poeta una serie de atributos divinos que él desearía tener, como el estar liberado del ciclo de «nacencia y sepultura», como el tener la paciencia para no desesperar, como el poseer la hermosura eterna que lo aleje del tránsito a la corrupción. Estos atributos lo despojarían de ese temor ante la pérdida total del ser, la angustia ante la muerte, y que en estos versos representa la rosa.

En «Ottava ripresa» el poeta enfatiza la idea de una rosa que no es de teoría o de probanza, pues esta necesitaría ser corroborada en la experiencia sensible. Sin embargo, la «rosa» le muestra al poeta el camino, infructuoso en su consecución, pero no en su tránsito, el cual le permitirá experimentar una suerte de anticipo de un estado de plenitud después de la muerte. Por ello, la rosa se presenta como una «sibilina maestra», cuyos designios resultan difíciles de comprender para el profano: frente a la «rosa que alucina», el propio poeta solo puede experimentar el goce o éxtasis efímero, con lo cual la tarea de dar cuenta de ese estado se torna ardua. A esta tarea refieren los cuartetos iniciales de esta «ripresa»:

—No eres de teoría, que tu espina
Hincó muy hondo; ni eres de probanza
De la rosa a la Rosa, que tu lanza
Abrió camino así que descamina.

—Eres la Rosa misma, sibilina
Maestra que dificulta la esperanza
De la rosa perfecta, que no alcanza
A aprender de la rosa que alucina (Martín Adán, 1980, p. 108).

En estos cuartetos también podemos percatarnos de la experiencia extática y central del poeta en su camino por alcanzar la naturaleza de la «rosa», una suerte de anticipo de la vida plena más allá de la muerte, en donde la angustia causada por tener un alma eterna en un cuerpo efímero devendrá en un estado de plenitud.

Hasta aquí hemos podido observar la presencia de algunos conceptos cristianos en las «ripresas» de *Travesía de extramares. Sonetos a Chopin*: el mundo visto como un valle de lágrimas, el lugar de la caída, motivada por la ruptura entre la eternidad y la espiritualidad, y el tiempo y la materialidad; ruptura también encarnada en la dualidad cuerpo perecedero y alma eterna. Asimismo, son propios de la visión cristiana el sacrificio como la posibilidad de redención; la angustia originada por el temor ante la muerte —profundo sentimiento incapaz de ver si esta será el fin de su vida o el comienzo de una etapa en el Reino Escatológico—; y la experiencia extática, una suerte de anticipo a nuestra estancia futura en el Paraíso. Como señalamos al inicio, todos estos conceptos articulan la labor poética de Martín Adán, desde *Itinerario de primavera* hasta *Travesía de extramares*.

Calificamos esta primera perspectiva como «dogmática» por su conformidad con la tradición cristiana, perspectiva que cambiará sustancialmente primero con *Escrito a ciegas. Carta a Celia Paschero*, y luego con *La mano desasida. Canto a Machu Picchu*, *Mi Darío* y *Diario de poeta*, en donde observaremos una actitud que denominamos «herética», por cuanto el poeta se distanciará del dogma cristiano. Esta perspectiva comprende tres momentos o etapas: alejamiento, cuestionamiento y confrontación.

2. Segunda etapa: alejamiento, cuestionamiento y confrontación con los principios cristianos

2.1. Alejamiento y cuestionamiento con los principios cristianos

Escrito a ciegas. Carta a Celia Paschero empieza con el envío de la misiva que la escritora argentina le hiciera a Martín Adán a fines de la década de 1950 pidiéndole datos sobre su vida a propósito de un estudio que ella elaboraba sobre la poesía latinoamericana:

> ¿El motivo de esta carta? Además del simplemente afectuoso (que es el más importante) este otro: pedirle a usted datos sobre su propia vida, si es posible, contados con toda la sal que usted sabe ponerle en cuanto dice y escribe, porque he ofrecido un artículo sobre usted en La Nación, que, pese a todas las fallas y omisiones (yo recién ahora comenzaré a publicar allí) (¿ve Ud. que soy modestilla?), es el diario más ilustre de esta ilustrísima Buenos Aires [...].
> Mi querido Martín Adán, sé que todo este asunto puede resultarle muy fastidioso. Pero, en nombre de la simpatía que nos unió en cuanto nos conocimos, en nombre del cariño que yo le tengo, en nombre de mi profunda admiración por usted, por favor, acceda a mis ruegos. Deje usted de lado toda su bohemia o vuélquela íntegra en lo que me escriba y, con mucho humor, hábleme de usted, ¿lo hará? (Piñeiro, 2015, pp. 58-59).

Martín Adán contestó estas interrogantes con el magnífico poemario *Escrito a ciegas. Carta a Celia Paschero*, con el cual se inicia la segunda perspectiva del poeta. Ya no se observa aquí una conformidad con el dogma cristiano sino una «herejía» que va del cuestionamiento y alejamiento en el *Escrito* a una clara confrontación en los poemarios posteriores. La herética de Martín Adán no se trata, ciertamente, de una herejía en el plano teológico, sino en el poético.

Algunos autores se han detenido en la «herejía» de Martín Adán. José Carlos Mariátegui, en el colofón a *La casa de cartón* (1928), vio en esta un signo de la decadencia de una época signada por el civilismo en nuestro medio:

> Más aún, por humorismo, Martín Adán se dice reaccionario, clerical y civilista. Pero su herejía evidente, su escepticismo contumaz, lo contradicen. El reaccionario es siempre apasionado. El escepticismo es ahora demo-burgués, como fue aristocrático, cuando la burguesía era creyente y la aristocracia enciclopedista y volteriana. Si el civilismo no es ya capaz sino de herejía, quiere decir que no es capaz de reacción. Y yo creo que la herejía de Martín Adán tiene este alcance; y por eso, me he apresurado a registrarla como signo (Martín Adán, 1974, pp. 89-90).

Las circunstancias históricas deciden la literatura de Martín Adán, la cual no habría sido posible «antes del experimento billinghurista, de la insurrección 'colónida', de la decadencia del civilismo [...]» (Mariátegui, en Martín Adán, 1974, p. 89). Es decir, estas circunstancias permitieron al poeta escribir desenfadadamente sobre temas «antiguamente respetables», referidos algunos a la tradición cristiana.

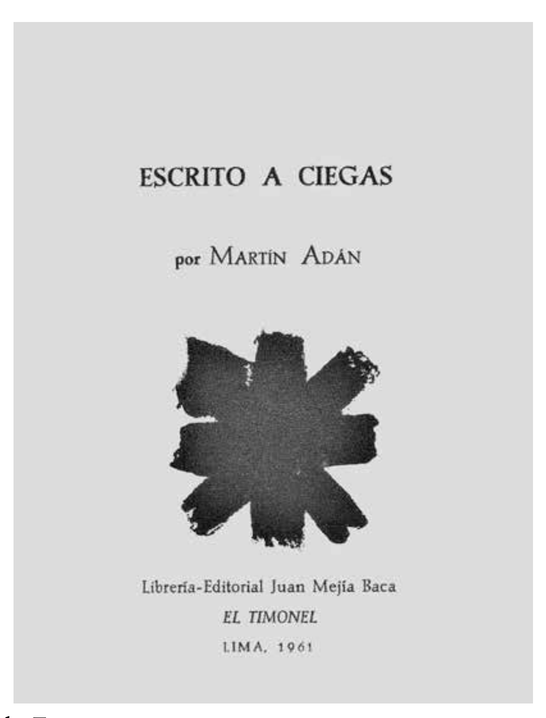


Imagen 2. Portada de *Escrito a ciegas*.

El filósofo peruano Luis Felipe Alarco establece una íntima relación entre la vivencia religiosa, la vida y el lenguaje de Martín Adán. Evidentemente son aspectos múltiples y contradictorios. No se relaciona de un único modo con la divinidad: unas veces lo hace como el devoto, otras como el ateo. No se vincula de un único modo con el lenguaje: unas veces lo despedaza; otras, lo rearma. No establece un único modo de relación con la vida: unas veces cae; otras, se levanta. En palabras de Alarco:

> La vivencia religiosa de Rafael (de la Fuente Benavides, Martín Adán) es múltiple y contradictoria, como él mismo. Así como se ve precisado a forcejear con el idioma, a descomponerlo y recomponerlo, asimismo su actitud existencial es ensayo, derrumbe, alzamiento, cabriola, paradoja. También su vivencia religiosa recorre todos estos parajes, mientras continúa buscando. A veces una simple oquedad en el horizonte: no es Dios quien ha creado al hombre, sino el hombre a Dios, como

> asevera el ateísmo. El náufrago permanece solo, sin Dios y con su nada. Empero, siente la necesidad de creer, porque si no cree, no vive; que Dios exista. De pronto retrocede irónico, sonríe, mano desasida, y sitúa su creencia al nivel del boy scout y de la máquina fotográfica (Alarco, 1995, p. 118).

Obsérvese cómo las «contradicciones» de Adán lo sitúan en una perspectiva que lo aleja de la del devoto y lo acerca a la del hereje. La presencia de la divinidad es requerida ya no por medio de la oración; sino por efecto de la blasfemia: «El poeta cree saber: Dios no acudirá a su súplica y a su herejía; volteará el rostro airado. Por eso blasfema, para que retorne con su castigo, mas también con su presencia. Es la paradoja del fango. Que hable Dios, que cese su silencio, que se manifieste con su luz o su fuego; he ahí el ansia del náufrago, más allá de su decir o de su castigo (Alarco, 1995, p. 119).

Finalmente, Mirko Lauer nos habla del cambio operado en la obra poética de Martín Adán a partir de la década del sesenta. Ha quedado atrás «la corrección del estilista del soneto» en *Travesía de extramares* y ahora se erige el coloquialismo que tiene en *La mano desasida* su punto más alto de sensibilidad:

> Pero algo fundamental cambió en Martín Adán durante los años 60. Un crítico literario diría que «encontró su voz» o «encontró su lenguaje». Lo cierto es que se olvidó de escribir correctamente y empezó a producir a la desordenada la mezcla de soliloquios, reflexiones contradictorias, confesiones personales turbadas y turbadoras, opiniones de incontrolada insolencia, alucinaciones, blasfemias, y demás vuelos del espíritu que no venían realmente anunciados en la corrección del estilista del soneto y del entusiasta de Chopin (Lauer, 1983, p. 7).

Dicho cambio alberga, entre otros elementos, la blasfemia; es decir, «la palabra injuriosa contra Dios, la Virgen o los santos» (DRAE, 2004, p. 325). El blasfemo no ocupa el lugar del hereje, pero la línea divisoria es muy tenue. Nosotros consideramos, a la luz de lo manifestado por Lauer, que el cambio de estilo en Adán obedece a un cambio en su concepción religiosa.

Desde los primeros versos del poemario vemos la vinculación de Martín Adán con la tradición cristiana. El término «vocación» puede ser entendido como la afinidad o inclinación hacia una determinada actividad o profesión; pero también, si nos atenemos a su etimología, a la «inspiración con que la divinidad llama a algún estado, especialmente al de religión» (DRAE 2014, p. 2313). Leamos los versos iniciales del *Escrito a ciegas*:

¿Quieres tú saber de mi vida?
Yo solo sé de mi paso,
De mi peso,
De mi tristeza y de mi zapato.
¿Por qué preguntas quién soy,
Adónde voy?... Porque sabes harto
Lo del poeta, el duro
Y sensible volumen de ser mi humano,
Que es un cuerpo y vocación,
Sin embargo. (Martín Adán, 1980, p. 145).

El cambio de perspectiva con respecto a la tradición cristiana va de la mano con un cambio en el estilo de Martín Adán. Ya no nos encontramos frente a los versos herméticos y barrocos de *Travesía de extramares*, que pretendían asir una realidad inefable, sino ante los versos claros y coloquiales que empiezan revelando lo más inmediato de la existencia. Consideramos que este cambio se debe a que el poeta ha dejado de lado una visión dogmática del cristianismo para adoptar una forma «herética» que le permite ampliar su horizonte de experiencia. Por ello, *Escrito a ciegas* puede ser leído como la pérdida de la «visión dogmática del mundo» para adoptar una forma que lo cuestione.

En este poemario, el verso «que es un cuerpo y vocación» está vinculado al que veremos más adelante: «¿Soy la Materia o el Milagro?». Los términos «cuerpo» y «materia» son de naturaleza tangible, en tanto los de «vocación» y «Milagro» evocan, si es posible, una «realidad» intangible. Según la teología cristiana, un milagro implica dos aspectos definidos: de un lado, la situación, el hecho mensurable del milagro; es decir, el cuerpo que padece o se beneficia; y, de otro, el elemento divino que obra en la materia. Por ejemplo, las aguas del Mar Rojo —materia del milagro— se abren para dejar pasar al pueblo elegido —milagro—. También debemos resaltar que en el primer caso se utiliza la conjunción «y»; es decir, el poeta alberga ambos elementos —cuerpo y vocación—. Sin embargo, en el segundo caso se utiliza la disyunción «o», que enfatiza la separación entre el elemento divino y el terrenal, remarcando con ello la duda del verso anterior: «¿Soy la Creatura o el Creador?» Incluso la propia pregunta es un desafío a la tradición cristiana, cuyas enseñanzas no deben ser asumidas con dudas o cuestionamientos, sino con fe plena. Leamos los siguientes versos:

¿Soy la Creatura o el Creador?
¿Soy la Materia o el Milagro?
¡Qué mía y qué ajena tu pregunta!...
¿Quién soy? ¿Lo sé yo acaso?
¡Pero no, el Otro no es!
¡Solo yo en mi terror o en mi orgasmo! (Martín Adán, 1980, p. 148).

Más allá del cuestionamiento a la tradición cristiana expresado en la propia pregunta, vemos una actitud opuesta a la del devoto que se acerca al dogma mediante la oración. Perdida la relación con la divinidad, el poeta experimenta su ser en el «terror o en el orgasmo». Puede llamar la atención la presencia de términos como «orgasmo» y «creador» en un mismo fragmento o separados por apenas unos versos; pero recordemos que Adán escribe desde una nueva perspectiva que lo distancia de la divinidad. En los siguientes versos también encontramos alejamiento y cuestionamiento de la tradición cristiana: en manos del poeta —y no en las del Creador— se encuentra la decisión sobre su muerte. La tradición cristiana condena a quien decida terminar su existencia por voluntad propia y el poeta incluso va más allá al cuestionar su propio nacimiento:

> Si nací, lo recuerda el Año
> Aquel de quien no me acuerdo,
> Porque vivo, porque me mato (Martín Adán, 1980, p. 145).

El poeta también se distancia de la tradición cristiana referida a los ángeles. El Catecismo menciona tanto ángeles mensajeros y servidores de la divinidad, como custodios o protectores del devoto. Una plegaria aprendida en su infancia evocaba la presencia cercana a sus pasos y temores. Pero el ángel de Martín Adán no es el «custodio» o el de la «guarda» presente en el imaginario del niño, sino el del «Hartazgo» y «Retazo», aquel que agobia la vida del poeta. Por un lado, la saciedad; y, por otro, el fragmento donde podemos ver incluso la clave de su propia poética, hecha de fragmentos acaso como la vida misma; constituida de instantes intensos y discontinuos, no de una realidad lineal y anodina.

Tal vez aquí se encuentra una de las claves para leer la poesía escrita en esta época por Martín Adán; es decir, los textos de esta etapa optan no solo por el verso libre, sino también por el fragmento:

> Mi Ángel no el de la Guarda
> Mi Ángel es del Hartazgo y Retazo,
> Que me lleva sin término,
> Tropezando, siempre tropezando,
> En esta sombra deslumbrante
> Que es la Vida, y su engaño y su encanto (Martín Adán, 1980, p. 145).

En la tradición cristiana el acto divino de la creación aparece como único e irrepetible. Los seres pueden renovarse generación tras generación; pero ese acto único de creación contiene a todas las criaturas. Si el pecado cometido en el Paraíso condenaba a toda la Humanidad, no era extraño que la muerte de un judío en la cruz la redimiera, sostenía Borges; así, pecado y salvación viajan a través de los siglos por la

sangre de los creyentes: Cristo no viene a salvar a los justos sino a los pecadores. Por esa razón, nadie puede sentirse condenado de antemano. Inclusive, la salvación no se produce, en rigor, por obra del creyente, sino por la misión del Salvador. Los versos que siguen muestran cómo para Martín Adán solo es posible la salvación a través de «otro»: precisamente allí radica su búsqueda, que no está basada en la negación de su ser individual, sino en la negación de su humanidad. Quiere ser «otro» en el sentido radical, absoluto del término. Ni la sensibilidad ni el entendimiento, propios del ser humano, lo han llevado a buen puerto:

> Yo buscaba otro ser
> Y ése ha sido mi buscarme.
> Yo no quería ni quiero ya ser yo,
> Sino otro que se salvara o que se salve
> No el del Instinto, que se pierde,
> Ni el de Entendimiento, que se retrae (Martín Adán, 1980, p. 147).

Tanto la resurrección como la muerte son actos únicos e irrepetibles a menos que una instancia divina permita lo contrario: tal es el caso de la resurrección de Lázaro; y, según la doctrina cristiana, la resurrección de los muertos ocurrirá al final de los tiempos para toda la humanidad. A Martín Adán, sucesivas muertes le permiten sucesivas resurrecciones; pero estas «resurrecciones» no son procuradas por obra divina sino por el coito, que es «ciego y vano», sin visión ni vislumbre de Reino Escatológico alguno. Como se muestra en los siguientes versos:

> ¡Y con todos mis sueños resoñados,
> Y con toda la moneda recogida,
> Y con todo mi cuerpo, resurrecto
> Tras cada coito, ciego, vano, sin pupila!... (Martín Adán, 1980, p. 148).

2.2. Confrontación con los principios cristianos

Esta actitud herética de *Escrito a ciegas* enfatiza, como hemos visto, los momentos de cuestionamiento y alejamiento de la tradición cristiana. La clara confrontación tendrá lugar en los siguientes poemarios: *La mano desasida. Canto a Machu Picchu*, *Mi Darío* y *Diario de poeta*.

> Dios existe, probablemente,
> Pero hay que negarlo para que exista,
> ¡Hay que ser quemado uno en la Plaza Regocijo
> En la Semana del Turista! (Martín Adán, 1980, p. 181).

Si la creencia en Dios es la fuente de la tradición cristiana, para el poeta representa solo una posibilidad. La divinidad existe cuando los devotos están reunidos para adorarla, pero también para santificarla mediante el fuego que condena o salva al hereje. La alusión a la «Semana del Turista» en los versos citados disminuye la carga trágica de «ser quemado uno en la Plaza Regocijo» y marca la diferencia entre un pasado de ritos sagrados y un presente de visitas turísticas. Así mismo, el poeta empieza a tomar conciencia de su propia «herejía».

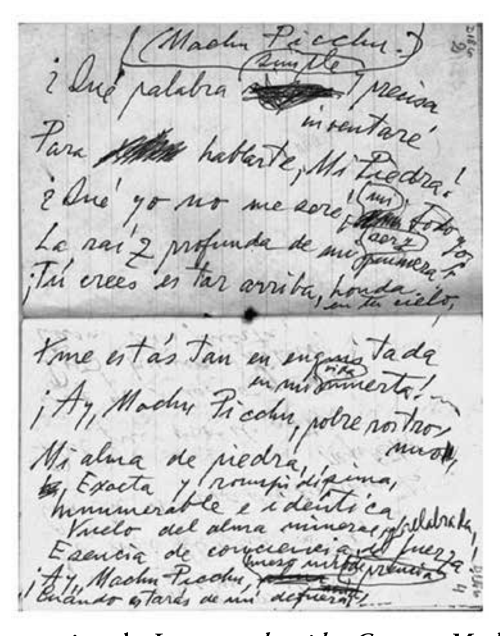

(Machu Picchu)
¿Qué palabra preciosa inventaré
Para hablarte, Mi Piedra!
¿Qué yo no me creo
La raíz profunda de mi
¡Tú crees estar arriba, honda en tu cielo,
Y me estás tan en
¡Ay, Machu Picchu, pobre rostro
Mi alma de piedra,
Exacta y
Innumerable e idéntica
Vuelo del alma mineral
Esencia de conciencia
¡Ay, Machu Picchu,
Cuándo estarás de mí defuera!

Imagen 3. Páginas manuscritas de *La mano desasida. Canto a Machu Picchu*. El libro se publicó por primera vez en 1964. Fondo Martín Adán de la PUCP.

Martín Adán se distancia de la tradición cristiana cuando humaniza a Dios. No solo duda de su Creación; también le atribuye características humanas como la crueldad o la ingenuidad. Su Creación, además de ordenar el Cosmos, se ocupará incluso de la piedra de Machu Picchu o del «sweater y la gringa»:

> La ingenuidad de Dios,
> La humanidad divina,
> Que me persigue y creó a Machu Picchu
> De no sé qué ceniza!
> ¿Fuma Dios?
> ¿O es un niño que jugó con sus piedrecitas?
> ¡Ese Dios que no sabe comportarse, que no sabe compensarse

Y crea el cielo y crea mi vida
Y crea la piedra humana, y el indio como bestia
Y la alpaca casi inmaterial
Y mis cuatro idiomas macarrónicos
Y mi escepticismo de católico
Y mi sweater y mi gringa! (Martín Adán, 1980, p. 210).

En los siguientes versos vuelven a aparecer algunas constantes con respecto a la divinidad, como la crueldad e ironía divinas y el cuestionamiento de la existencia de Dios. A pesar de encontrar en las piedras de Machu Picchu una afinidad con su existencia, el poeta asume el abismo existente entre su naturaleza y la piedra. Asimismo, expresa su alejamiento de la divinidad al desconocer el sentido de su propia vida:

¿Quién nos creó distantes?
¿Fue Dios acaso, la suma crueldad y la suma ironía?
¿Existe realmente Dios?
¿Existe según mi desconocida vida?
¿O eres solamente una piedra sobre otra piedra
Puesta aquí y allá por ella misma?
¡Ay, Machu Picchu, mi único buen verso,
Todo de dura piedra y de tremenda poesía! (Martín Adán, 1980, p. 183).

Según la tradición cristiana, Dios crea el mundo por amor; según Martín Adán, por necesidad. Con la Creación, Dios establece su naturaleza divina frente a la humana: al quinto día, Dios creó al hombre, quien en su mente habitaba desde siempre:

Yo te era necesario, Dios Mío
Por eso me creaste
Y me creaste después de la piedra,
Y antes de la necesidad. (Martín Adán, 1980, p. 195).

En versos como los siguientes, cuestiona la existencia de Dios al constatar la maldad existente en el mundo; pero el castigo de Dios a los pecadores prueba su existencia. Esta concepción no se corresponde con el dogma cristiano, por cuanto Dios no prueba su existencia con el castigo, sino con el amor. Asimismo, el castigo —«justicia divina»— se ejecuta en el Juicio Final, donde se decide el destino de nuestras almas: la vida eterna en la Gloria o la vida eterna en el infierno. El castigo presupone la condena y todos podemos salvarnos hasta el último instante de nuestras vidas. La mentira es vana frente a la divinidad: nadie miente en la oración. Incluso, cuando mentimos al prójimo, Dios nos observa. Adán se enfrenta a este dogma cristiano:

Lo propio ¿propio?, sin humana vana mentira
Tú y yo hicimos cierta literatura,
Si Dios existiera nos castigaría,
Somos piedra y tiempo,
Somos dureza y destino, somos la vida,
Y un río por debajo
Y un cielo por arriba (Martín Adán, 1980, p. 214).

En cuanto a la comunión y la Eucaristía en tiempo pasado, en los primeros versos del siguiente fragmento, vemos cómo Martín Adán asume su propia herejía —y su «paganismo»— a través de la piedra de Machu Picchu. La piedra, creada por Dios, en su condición mineral, no alberga ningún tipo de creencia. El poeta busca definir su posición frente a la divinidad: su rostro es el de la desesperación, la cual proviene de las enseñanzas del cristianismo —sentimientos de culpa y temor frente a la divinidad— y sus palabras refieren a su relación con Dios, en la cual ningún intermediario es necesario:

Tú eres la herejía y meramente humano
Que comulgué con la Eucaristía
El exacto pagano, creatura de Dios
Sin Discóbolos ni Papas ni Picassos
Soy el desesperado que se está en la esquina.
Pero tú, Machu Picchu, no lo eres todo
Eres tan solamente lo de encima
Con algún dios o humano aterrado
Por tanta tentación y tanta profecía (Martín Adán, 1980, p. 216).

En varios pasajes de la obra adaniana apreciamos que el agnosticismo postula la existencia de Dios como creación del hombre. El poeta asume la creación de la divinidad y del mundo; llama la atención sobre la acción de matar, justificable para vivir una «humana futura vida». Así, la versión del poeta —«nuestra mentira»— ha suplantado al imaginario cristiano referido al Reino Escatológico; anhela llegar al Paraíso con su condición humana, lo cual dista mucho del dogma cristiano:

¡Ese prójimo estúpido, inverosímil, que hay que matar
Antes de que muramos, para que sea humana nuestra futura
vida!
¡Ah, Machu Picchu, perdonémonos tú y yo!
¡Dispongámonos a eternidad tuya y mía!
¡No hay otro Dios ni otro mundo que los que hicimos!
¡No hay otra verdad que nuestra mentira! (Martín Adán, 1980, p. 219).

En el siguiente terceto de un soneto de *Mi Darío*[2] reitera la mención a los dioses y no a un Dios único, con lo cual niega el monoteísmo propio del cristianismo. Sin embargo, la constante alusión a un nivel perfecto de existencia —se trate de un Dios único o de muchos dioses— busca profundizar la carencia de lo humano. Ya no estamos ante un Dios único frente a la múltiple desdicha de los humanos; ahora es la desventura de un hombre frente a la dicha de la multiplicidad divina. Asimismo, lo humano se proyecta en lo divino, pero también en el mundo circundante en donde se puede apreciar a un «cerdo» o a un «muchacho». El «ausente» remite a la no presencia cabal del poeta en este mundo, pero también a la evocación del hermano menor en el «Aloysius Acker»[3]:

> ¡Tantos dioses, Rubén, pero solo dos manos!...
> ¿Qué cerdo no me mira con sus ojos humanos?
> ¡Rubén, y ese muchacho que soy… el ausente!... (Martín Adán, 1980, p. 369).

En la poesía de Martín Adán podemos apreciar a un Dios creador, un Dios creado, cruel, sublime, niño, existente, inexistente. De igual forma dioses paganos, fieros, numerosos, etcétera. También en Rubén Darío encontramos «realidades sublimes del Humano y de sus dioses», pero estos dioses están bastante más cerca del hombre que los mencionados por Martín Adán:

> Tu poesía dice realidades
> Sublimes del Humano y de sus dioses,
> Y dioses son vecinos de las ciudades (Martín Adán, 1980, p. 379).

Los versos de *Diario de poeta,* publicados a modo de introducción en el poemario, muestran la íntima relación entre la ceguera y la búsqueda de la divinidad en la poesía de Adán. En *Travesía de extramares* nos había dicho que «ser poeta es oír las sumas voces»; en *Escrito a ciegas* pudimos leer: «Y no alcancé al furor de lo divino»; en *Diario de poeta* la distancia se acrecienta y el poeta no alcanza a ver la «huella Humanal de algún dios». Obsérvese que no dice «Dios» ni «dioses»; solo menciona «algún dios», con lo cual la divinidad resulta mucho más inasible. Los astros que lo guiaron en su travesía se han tornado siniestros, ya que no lo han conducido a buen puerto:

---

2 Los sonetos de *Mi Darío* de Martín Adán se suceden sin nombre.

3 «Aloysius Acker» es un poema de Martín Adán escrito en 1932. Se ha especulado mucho sobre el sentido último del texto. Algunos, como Wáshington Delgado, han visto no solo la muerte del hermano mencionada en el poema, sino la desaparición de personas cercana a nuestro autor, como la de Emilio Huidobro, profesor de Adán en el Colegio Alemán, y la de Harry Riggs, poeta inglés afincado en Lima. El propio poeta pidió en 1971 a José Miguel Oviedo, a propósito de la primera edición completa de su poesía, que retirara el «Aloysius Acker». Y en 1980, en una entrevista a Oswaldo Chumbiauca, el poeta declara enfáticamente que él no es el autor del poema.

Astro siniestro tu creciente estrella,
De tu hoy la inacabable madrugada,
Donde, tú cegato, buscas la huella
Humanal de algún dios… y no ves nada (Martín Adán, 1980, p. 393).

En el siguiente terceto de otro soneto de *Diario de poeta,* Martín Adán distingue entre unos «dioses durísimos» y sus propios dioses. Los primeros están cerca de aquellos que aparecían en el imaginario de Adán como crueles, pues castigan al poeta; los segundos pueden advertir al poeta del peligro, pero no son capaces de evitarlo. Por lo demás, la atmósfera del poema es la de la insatisfacción de no poder alcanzar lo anhelado:

¡Estos dioses durísimos que mis dioses me intuyen
Este hondo sin término que los dioses me mullen
Para ser en mí mismo como si fuera blando! (Martín Adán, 1980, p. 397).

Llama la atención, en el siguiente soneto, que Adán asuma la existencia de Dios, pero no la del mundo creado por este. La divinidad ya no aparece como inefable sino como un ser simple hallado en cualquier pared. De cruel y triste a simple:

Dios es simple… es así. Si tocas las paredes
Allí está Dios, que te hizo muy antes de su idea.
Dios es simple, Amor Mío, como una mujer fea.
La mujer que persigues entre duros ustedes.

Dios es simple. Si dudas, es porque no lo puedes.
No hay otro mundo, Amor, sino el que uno se crea.
Dios es tan simple así como el perro que mea,
Como la rosa luce o como cuando hiedes.

Dios es simple. Es así. Te hizo las ciudades.
Te hizo los mendigos. Te hizo las caridades.
¡No dudes, Amor Mío, no dudes, que me muero!

Dios es simple, Amor Mío. Dios es sin teología.
Es el salir temprano al misterio del día,
Como sale el polluelo de la cáscara, entero.

Si en *Escrito a ciegas* vimos la duda y el alejamiento del poeta de la doctrina cristiana, el enfrentamiento es claro en *Diario de poeta*, como señalamos líneas arriba. La divinidad, lo fundamental de la creencia cristiana, el Verbo, se ha tornado inesencial en el universo del poeta. En un segundo momento, se identifica con dicha inesencialidad y se retrae ante su constatación. Precisamente, en el instante en que se identifica con

Dios, no revela su anhelo de confundirse con él, como en *Travesía de extramares*; por el contrario, proclama su alejamiento. La situación anterior se intensifica con la mención a la «Puta». No es casual que en el máximo momento de identidad y posterior alejamiento de la tradición cristiana el poeta emplee términos ajenos a su poética. Adán fornica con sus religiones como lo haría con la puta, la cual se presenta como consejera y guía, mientras la religión aparece como incapaz de dirigir los destinos del poeta. Vistas con los ojos de la razón —no con los de la fe—, las religiones aparecen como «brutas», pues en lugar de haber logrado despejar las dudas de Adán, las han acrecentado. El poeta es consciente de su enfrentamiento con la doctrina cristiana y se asume no como hereje —como lo ha hecho en *La mano desasida*—, sino como pecador. Por ello, clama por un dios que le haga rectificar el camino, al punto de empezar de nuevo, sin pasado:

> Dios es un adjetivo. Yo soy Él y lo ignoro.
> Y con dientes limpísimos ríe Puta si digo
> Que yo, como mi sombra, sin cesar me persigo.
> Y Puta ríe más, hasta molar de oro.
>
> Y Puta me amonesta, con su intenso decoro,
> Después…» Así es vivir. Tú tienes enemigo.
> Es tarde. Vamos ya». Y yo siempre la sigo
> Como un perro, estúpido, fiel… pero yo lloro.
>
> Y fornico después con mis religiones
> —¿qué religión no es bruta?— y despierto mañana
> A todas mis razones y a todas mis funciones.
>
> ¡Yo mi dios, Alma Mía, yo, busto de pecado!...
> ¿Adónde dios que me haga recto dios, recta gana?
> ¿Adónde moriré de veras… sin pasado? (Martín Adán, 1980, p. 421).

Según la doctrina cristiana, la Creación es un acto único e irrepetible; Adán, a pesar de aceptar el monoteísmo de la divinidad, le confiere a esta una presencia persistente en el mundo y establece una distinción entre lo que Dios crea de manera perfecta, y lo que crea de manera imperfecta, porque genera dudas en el poeta. De allí, de esas dudas, nace su creación poética:

> Dios es uno y no más. Y el uno hace el hijo
> Y la mujer, así perfecta la corbata…
> Y el poeta está haciéndose de lo que desbarata.
> Y todo fue creado antes de lo prolijo (Martín Adán, 1980, p. 429).

En el siguiente terceto el poeta concuerda con la tradición cristiana y con Miguel de Unamuno en la facultad exclusiva de la creación divina. Pero el problema surge debido a la desesperación que lo embarga. Una vez más, la sabiduría no nos permitirá dar cuenta de las preocupaciones del poeta ni disipar el abismo entre el cielo y la tierra:

Vivo como Unamuno, que Dios nos hizo a todos;
Mas el sabio no sabe como estaba previsto,
Que Uno es una miseria de ciudades y codos (Martín Adán, 1980, p. 430).

A pesar de percatarse de que ni la poesía ni la «rosa» han bastado para calmar sus dudas frente a la divinidad, ni han servido para mitigar su lacerante situación terrenal, el poeta acepta la existencia de una fuerza capaz de «impulsar» (lo) a seguir en su búsqueda de lo inefable; acepta que el impacto de una evidencia contraria no ha detenido su quehacer poético, lo cual le procura una intensidad a su ser, sentirse realizado en su escritura, a pesar de no alcanzar una dimensión divina. Al poeta solo le queda conformarse con la exactitud, no con la perfección, de su verso:

Sin curar de impulsión y sin curar de impacto…
¡Y a cada instante ser sin ser divino el Acto!...
¡Yo, carne que se suda, haciéndome lo exacto!... (Martín Adán, 1980, p. 430).

Cuando Martín Adán se siente frustrado en su intento por alcanzar lo inefable, se refugia en la palabra o en la inocencia. A diferencia del poeta, que vive desgarrado en su travesía, una rosa —o un niño— repliega sus párpados para dar forma a un nuevo ser. La rosa posee una sabiduría inconmensurable; no anhela más que su propia realización, «ignorando» cualquier tipo de búsqueda que atormente su itinerario. Al poeta, cada nacimiento le trae una nueva desventura; no una nueva vida. Cada dios, un nuevo sacrificio o infortunio; no una nueva esperanza.

En *Escrito a ciegas* el poeta distingue entre un tiempo inmemorial y un tiempo terrenal, entre el Tiempo y el tiempo. El primero procuraría al poeta rehacer su eternidad. De la misma forma, en *Diario de poeta,* el Tiempo no deja ser al poeta; no le permite su realización. El otro tiempo, de naturaleza transitoria, no basta para lograr su anhelo de eternidad. El poeta no acepta su naturaleza terrenal que lo conmina a vivir «entre seres iguales» aspirantes a una vida monótona. Se siente como un «dios írrito», inválido, rodeado de putas, cuya inocencia y sabiduría le impiden aspirar a divinidad. En *Diario de poeta* apreciamos claras muestras del rechazo del poeta a una vida rutinaria. Solo tiene sentido una vida encaminada a la búsqueda de la divinidad. Por ello, el poeta se siente como un dios entre tanta gente que solo ve el aspecto mundano de la vida.

¡Contra toda gramática, como toda flor sana
Que nació de la espora, con saber infinito!...
¡Yo nazco cada vez, y cada vez me agito
Con la torpeza propia de cada dios que emana!

¡Déjame, Tiempo, ser, porque tiempo no bastas!...
¡Yo, hacedor de dioses, entre seres iguales!
¡Yo, todo de dios írrito entre las putas… castas!

¡Y yo llamado a ser como es mi vecino,
Con su ventana, limpia, de esmerados cristales!...
¡Y yo, llamado a estar como el dios que no vino!... (Martín Adán, 1980, p. 431).

«Yo soy el que soy», responde Dios cuando Moisés indaga por su identidad. El poeta dice: «Yo soy como soy… sobre el peligro estante» y luego «¡Y yo soy el que soy… mi peligro bastante!» En el primer verso, Adán asume un modo de ser, entre otros, que constituye un peligro por cuanto lo conmina a ser miembro del rebaño. En el segundo, asume una identidad invulnerable y desgarradora que lo separa de la divinidad. Dios es el principio y el fin: lo cabalmente invariable. El poeta se arroga dicho atributo y afianza su divinidad en la fidelidad que él ha guardado consigo mismo. Se ubica en un lugar de contemplación que lo sitúa, como un dios, en el centro de su universo.

El poeta expresa la existencia de la divinidad como una realidad ajena a su voluntad. Sin embargo, dicha existencia no lo exime de dudas; por el contrario, las acrecienta. La «mano colgada» nos remite a la «mano desasida». La primera abandona la escritura; la segunda, es abandonada por la divinidad. La duda cartesiana procura existencia; es decir, se puede dudar de todo excepto de que soy alguien que duda. Sin embargo, Adán duda de su propia existencia. La existencia de Dios no tiene sentido si no establece alguna relación con sus criaturas.

Y yo soy como soy… sobre el peligro estante.
No hay otro dios que el mío, porque nunca varío.
Porque nada que lo es, lo es sino es lo mío,
Y yo me soy, doquiera, con el ojo distante.

Uno me echa el sombrero; otro me hurta el guante
Y yo sigo mi curso como lo sigue el río.
¡Es tan tarde morir entre gana y desvío!...
¡Y yo soy el que soy… mi peligro bastante!

Dios existe, sin duda. ¿Por qué soy si yo dudo?
¡Si dudo de existir, con la mano colgada!
¡Llamar a golondrina, conversar con el mudo!...

La poesía es diurna y es clara: es que no sé.
Solo que es un algo lo que llamamos nada.
Dios existe, sin duda; ay, ¿pero para qué?... (Martín Adán, 1980, p. 434).

Así, para Martín Adán la realidad cabal es la eterna e inmutable, más allá del viento y la pradera; la que nos rodea es efímera y contingente. Sin embargo, ahora esta se vislumbra como la realidad cabal deseada por el poeta. Se ha liberado del otro dios que atormentaba su vida; la mano caída ha dejado de escribir sus padecimientos.

¡Porque quiero ser real tal como ahora,
Horro del otro dios, eternamente!...
¡Mano caída!... ¡La otra, allá a la frente,
Dura en madera que yo corté y llora!... (Martín Adán, 1980, p. 436).

Ni la divinidad ni los propios dioses del poeta han podido mitigar la desesperación que padece ante su lacerante situación terrenal. Por ello, clama por «otro dios» y por «otro día». No el dios que ha establecido un abismo con sus criaturas; no el dios silencioso incapaz de despejar las dudas que embargaron al poeta. No el día que tarda de tanto repetirlo. No el día que oscureció sus pensamientos más puros. Simplemente, «otro dios y otro día».

¿No es la tragedia, di, yo Mismo, Alma Mía,
A Mí, que soy un uno de entre delicia y asco?
¡Ay, que venga otro dios y que venga otro día! (Martín Adán, 1980, p. 436).

Alejarse de la humanidad ha llevado al poeta a acercarse a Dios; al acercarse a Dios solo ha encontrado el instante. Su dios, que nació un día y que no tendrá fin, hecho con despojos de horizonte y de vano deseo, lo llevará a contemplar la última tarde.

¡Cuánto ser, ay, Mi Dios, cuánto ser ser que no puedo!...
¡Que así es mi corrección, con mi miedo y mi pedo!...
¡Cuánto ingenio por ser en este solo instante!...

¡Y este arrancar el brazo hasta donde lo veo!...
¡Y este dios eviterno, elemental, constante,
De raído horizonte y de bruto deseo!... (Martín Adán, 1980, p. 438).

Importa apreciar no solo la visión del mundo que configuran los textos del poeta, sino también las variaciones que operan en su escritura cuando realiza un cambio de perspectiva en dicha visión. Cuando el poeta se muestra conforme con la tradición cristiana, su poesía es barroca, hermética y poblada de arcaísmos. Encuentra en este lenguaje la manera más adecuada de vincularse con la divinidad, en una experiencia

que se torna mística, como vemos en *Travesía de extramares. Sonetos a Chopin*. El símbolo predominante en esta etapa es el de la rosa, con toda su riqueza semántica y su persistencia en la tradición literaria occidental.

Sin embargo, cuando se aleja de esta perspectiva y opta por la que nosotros denominamos postura herética, apreciamos un estilo conversacional y directo; incluso aparece por momentos el empleo de un lenguaje procaz, impensado en sus poemarios anteriores, en algunos versos de *La mano desasida. Canto a Machu Picchu*, *Mi Darío* y *Diario de poeta*. El símbolo empleado en esta época es el de la piedra; con ella da cuenta de sus más hondas preocupaciones: la Creación, el tiempo que revela la naturaleza del hombre y la de la Machu Picchu, la confrontación con el prójimo y consigo mismo, su ascenso a la ciudadela inca y su descenso a los «parajes desolados de la conciencia humana»: el mundo en su dimensión real, trágica y desgarradora.



Imagen 4. Martín Adán en Barranco fotografiado por Baldomero Pestana en los años sesenta. Archivo del Instituto Riva-Agüero-PUCP.

Como hemos podido apreciar en el presente ensayo, la visión cristiana del mundo está en la base de la poética de Martín Adán. En un primer momento, adopta una perspectiva de conformidad con los dogmas cristianos, como se ve claramente en las denominadas «ripresas» de *Travesía de extramares. Sonetos a Chopin*. Aquí, conceptos cristianos como sacrificio, angustia, salvación, el mundo visto como un valle de lágrimas, éxtasis visionario, Reino Escatológico, articulan y dan sentido a los ocho sonetos, y a esta primera etapa de la obra poética de Martín Adán iniciada con *Itinerario de primavera* (1929). El símbolo predominante en esta etapa es el de la rosa, con el despliegue de todos sus pétalos. Pero desde *Escrito a ciegas. Carta a Celia Paschero* hasta *Diario de poeta*, distinguimos una segunda perspectiva que denominamos herética y alberga tres momentos: alejamiento, cuestionamiento y enfrentamiento con dicha tradición. En *Escrito a ciegas* observamos alejamiento y cuestionamiento de los principios cristianos; el poeta duda de la Creación, asume la resurrección como un acto repetible y no como un acto único del final de los tiempos. La salvación es asumida como una situación ajena al devoto; el suicidio se revela como un acto legítimo; su ángel no es el de la guarda, sino el de hartazgo y retazo. En *La mano desasida. Canto a Machu Picchu*, *Mi Darío* y *Diario de poeta*, observamos un claro enfrentamiento a los principios cristianos. En el primer poemario aparece un Dios cruel e irónico, culpable de no calmar las calamidades del mundo. En el segundo se va en contra del monoteísmo cristiano al enfatizar en cada verso la multiplicidad de dioses fieros y paganos. Finalmente, en *Diario de poeta*, se percibe el más duro enfrentamiento del poeta con la divinidad, la cual no aparece como el Verbo sino como un adjetivo y como el medio para acercarse a las religiones —otra ruptura radical con el monoteísmo cristiano—. Dios no es el de la oración, sino el de la fornicación. Hemos transitado del dogmatismo a la herejía: la visión cristiana del mundo de Martín Adán.

Bibliografía

Alarco, Luis Felipe (1995). *Tres autores*. Lima: Amauta.

Hegel, G. W. F. (1966 [1809]). *Fenomenología del espíritu*. Traducción de Wenceslao Roces. Ciudad de México: FCE.

Kinsella, John (1989). *Lo trágico y su consuelo. Estudio de la obra de Martín Adán*. Lima: Mosca Azul.

Lauer, Mirko (1983). Martín Adán. Retrato de un artista. *El Caballo Rojo, 181*. Suplemento de *El Diario de Marka*.

Martín Adán (1974). *La casa de cartón*. Prólogo de Luis Alberto Sánchez y colofón de José Carlos Mariátegui. Lima: Peisa.

Martín Adán (1980). *Obra poética*. Edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Edubanco.

Piñeiro, Andrés (2003). *Desventura en extramares. Conciencia desgarrada en la poética de Martín Adán*. Lima: UNMSM.

Piñeiro, Andrés (ed.) (2015). *Martín Adán. Cartas escogidas*. Lima: PUCP.

Los años cuarenta: los poetas de posguerra, la república ácrata y la construcción de una poética peruana moderna

Luis Rebaza Soraluz
University of London, King's College

1. El problema del criterio generacional

En 1963, Manuel Scorza publica *Poesía contemporánea del Perú: antología*, libro en donde se aplica por primera vez en la historiografía literaria peruana el término Generación del 50[1]. Desde entonces, tal denominación será adoptada sin mayores discusiones por críticos y lectores. Scorza la emplea para declarar la existencia de un grupo de escritores a quienes, según él, les ha tocado continuar la poesía nacional propiamente dicha, iniciada a principios del siglo XX (Scorza, 1963, p. VII). El término en sí ha ocupado un lugar preeminente en la discusión sobre los poetas y las obras seleccionadas por Scorza; sin embargo, sus criterios para definir el fenómeno no se traen a colación, más bien se han desvanecido entre otras explicaciones acerca de la poesía del periodo. El éxito teórico de Scorza parece radicar tanto en haber descubierto un fenómeno literario específico como en haber formulado una terminología precisa y particular para el contexto peruano. Pero ese no es el caso. De hecho, en el mismo 1963, Luis Alberto Ratto y Javier Sologuren publican otra selección antológica bajo el título *Poesía*. Se trata del octavo tomo de la «Biblioteca de Cultura Peruana Contemporánea». En su prólogo al volumen, al detenerse específicamente en la producción de la segunda mitad del siglo XX, Ratto reconoce ciertas particularidades en las propuestas poéticas de la mitad del siglo en curso y ofrece una terminología relativamente distinta para referirse al fenómeno señalado por Scorza. Así, declaran la existencia de una generación del 40 (Ratto & Sologuren, 1963, p. XVI), formada, en la práctica, por los escritores antologados por Scorza y dividida en dos «promociones»: una aparece en 1947 y la otra en 1950. Mi ensayo tiene como punto de partida la diferencia señalada por Ratto

[1] Le debo a Ana María Gazzolo información clave sobre el papel de Manuel Scorza en este tema.

y elaborada luego por Alberto Escobar en 1965. Me apoyo para ello en tres puntos: primero, en el reconocimiento de un cambio en las poéticas peruanas durante la década de 1940, que refleja tanto un cambio panhispánico en la literatura de lengua española como en la manera de entender la sociedad y la naturaleza humana; segundo, en la identificación de más de una manifestación de dicho cambio, incluyendo aquí, para 1950, la visibilidad hegemónica de cierto tipo de prosaísmo; y, tercero, en distinguir hacia mediados de los años cuarenta una propuesta de modernidad que inserta la poesía peruana en la cultura cosmopolita y construye un modelo de identidad nacional dinámico y culturalmente múltiple, anclado en lo prehispánico.



Imagen 1. Primera Bienal de Arte de Trujillo en 1987. De izquierda a derecha: Antonio Cisneros, Javier Sologuren, Abelardo Sánchez León, Blanca Varela, Rodolfo Hinostroza, María Ofelia Cerro, Guillermo Niño de Guzmán y Jorge Eduardo Eielson. Fotografía de Herman Schwarz.

Siguiendo criterios básicamente cronológicos, Ratto y Sologuren entienden por poesía peruana contemporánea la producción a lo largo del XX. Scorza, por su parte, a pesar de referirse a «lo contemporáneo» en el título de su libro, descarta discutirlo para enfocarse rápidamente en veinticuatro poetas nacidos entre 1920 y 1930, cuya poesía se produce durante las dos décadas previas a la fecha de su edición. Los unifica el haberse formado bajo el ascendiente de la obra de César Vallejo (1892-1938) (ver Vich en este

volumen), cuya preocupación social, según declara Scorza, alejó a la poesía peruana de una supuesta orientación esteticista asumida en sus inicios. De acuerdo con Scorza, ese esteticismo y esa preocupación social no son dos tendencias paralelas, sino dos momentos históricamente excluyentes; todos los textos seleccionados por él, escritos luego del fallecimiento de Vallejo en 1938, son producto de la nueva poesía peruana. Si bien reconoce la existencia en el Perú de una «generación del 30», antecesora de sus seleccionados, Scorza no les concede a sus miembros mayor influencia en la poesía que los sucede; lo relevante para él no es tanto el papel de esos escritores en la poesía moderna sino su relación con la obra de Vallejo: por ser coetáneos de este poeta, los del 30 no recibieron plenamente su impacto, lo cual los deja fuera de la renovada tradición poética nacional y los distancia de los más jóvenes.

La aplicación de criterios generacionales para describir más de una oleada de escritores peruanos muestra cómo el término «generación del 50» empleado por Scorza no es tan preciso ni particular como podría suponerse. Es más, entre su «generación peruana del 30» y la Generación del 27 española hay un paralelo innegable. El que este paralelo también se presente en la categorización de Ratto —su «generación del 40» está precedida por una «generación de 1925»— muestra que ambos comentaristas recurren a la tradición crítica hispana peninsular, que había hecho de la teoría de las generaciones una herramienta central para acercarse a la poesía moderna de España luego de 1898. De modo similar a como procedieron los españoles, los peruanos también ordenan su literatura como una secuencia generacional; sin embargo, no aplican en sus libros los criterios peninsulares *stricto sensu*. Se escribe sobre generaciones que se parecen a las españolas, pero no se menciona España ni se comenta el aparato teórico en boga de José Ortega y Gasset. No es nada accidental, sin embargo, que Scorza y Ratto apliquen en 1963 el término «generación» al escribir sobre el Perú. Precediéndolos en una década, el español Ricardo Gullón había empleado un término semejante en su ensayo «La generación poética de 1952» (1953) para referirse a una decena de poetas seleccionados por Francisco Ribes (Gullón, 1953, p. 71) en su *Antología consultada de la joven poesía española* (1952). Este libro llegó a Lima y fue incluso reseñado por Sebastián Salazar Bondy en el diario *La Prensa* a pocos meses de publicarse (1953). Ribes se refiere a sus antologados como a una «generación» (Ribes, 1952, p. 11). Las fechas de nacimiento de sus seleccionados, entre 1906 y 1926, no son claramente generacionales, como sí lo serán en el caso de Scorza. Según Ribes, el grupo español no tiene en común la edad, sino el ser productores de una «poesía nueva» (por ello, «joven») la cual ha reflejado «su tiempo» en los últimos diez años (p. 7); las respuestas de sus antologados a una pregunta sobre sus poéticas revelan una preferencia mayoritaria por un realismo que se está convirtiendo, para 1952, en el «porvenir inmediato» (p. 8). Como es lógico deducir, tal novedad en los cincuentas españoles no es producto de sus dos primeros

años; el cambio mostrado por esa poesía, Ribes lo deja claro, se manifiesta una década antes (p. 10), alrededor de 1942. Esta fecha está demasiado cerca de esa señalada por Scorza, 1939, para el inicio de algo nuevo en el Perú con la publicación de *Poemas humanos* luego de la muerte de Vallejo; y más aún de aquella otra, 1940, indicada por Ratto, como para no encontrar en ello una coincidencia significativa.

Las coincidencias entre la historia de la poesía española y la peruana con respecto tanto a la década del 30 como a la del 50 les permiten a Scorza y a Ratto tener una confianza amplia y práctica en la teoría generacional. Este claro paralelismo permitiría asumir que los peruanos se limitan a importar modelos teóricos; sin embargo, también es posible asumir la teoría de las generaciones como el instrumento que les permitió a estos tres comentaristas explicarse aquello que Guillermo Rodríguez Rivera[2] llama «una vasta transformación de la poesía de la lengua, que se inicia a partir de los años cuarenta, y que abarca el trabajo de muy importantes autores de, al menos, tres generaciones poéticas en el ámbito del español» (Rodríguez Rivera, 1996, p. 99). Tal vastedad no explica, sin embargo, el por qué Ribes y Scorza no se detienen a comentar la producción poética de la década del 40 y prefieren, más bien, hacer hincapié en la década del 50 como si en ella se iniciase el cambio real. Lo «nuevo» para Ribes debe entenderse como la producción iniciada luego de la guerra civil española (1936-1939) y no después de 1950; por ello, todos sus seleccionados eran práctica o totalmente desconocidos antes de 1936 (Ribes, 1952, p. 11), y la poesía incluida en el libro empieza a publicarse en 1942. De este modo, referirse a los años cuarenta como a un periodo de transición podría ser una respuesta satisfactoria para el caso español, teniendo en cuenta las repercusiones de su guerra civil, pero no lo es para el del Perú. Insinuar como respuesta un hipotético periodo de aprehensión local del legado de Vallejo luego de 1939 no es un argumento riguroso. La explicación del énfasis que Scorza le da al término Generación del 50 parece encontrarse más bien en el peso de la crítica peninsular más reciente. Sus criterios hacen eco parcial de los esgrimidos por el escritor catalán José María Castellet en la introducción de su antología de 1960 *Veinte años de poesía española (1939-1959)*. Apoyarse en ellos para legitimar su teoría nacionalista le permite a Scorza pasar por alto una explicación detallada de lo producido en el Perú durante la década de 1940, a pesar de que en su antología incluye

[2] En «El cambio en la poesía en español a partir de los años 40» (1996), Rodríguez Rivera señala que para principios de los 40 España confronta la instauración del franquismo y, como aparente respuesta, el tránsito desde una retórica tradicional hacia el paulatino crecimiento y dominio del prosaísmo; también toma lugar «un proceso análogo a este tránsito en ámbitos hispánicos que tienen entonces poco contacto con la poesía de España y en los que actúan circunstancias históricas diferentes» (Rodríguez Rivera, 1996, p. 101), como ocurre en los casos chileno y cubano.

poemas publicados en esos años; en estos versos no hay protesta ni combate ni se muestra mayor preocupación por el «fenómeno social» (Scorza, 1963, p. X).

Tres años antes de publicarse los libros de los peruanos, Castellet afirmaba que en España la «tradición» simbolista europea sostenida por la generación «del 27 ó 25» (1960, p. 44) había cedido el paso a una nueva «actitud» (p. 33) cuyos orígenes yacen en la poesía «social», producto de las modificaciones socioeconómicas y políticas (p. 14) sufridas por Europa a partir de 1930. Si anteriormente, arguye, dominaba el enigma, la sensualidad e irrealidad del simbolismo llegado de otros países de Europa, en lo nuevo español domina lo comunicativo, coloquial y realista (pp. 34-35). Como ha de hacer Scorza tres años después, Castellet no está presentando dos tendencias coexistentes sino una oposición dialéctica: se ha producido, afirma, «algo más que un mero cambio de moda: toda una concepción de la poesía está en trance de liquidación y de ser sustituida por otra» (p. 86). Los poetas españoles de la «década del 50» (p. 100), sostiene Castellet, no se exilian más en un mundo inaccesible para protestar contra los valores burgueses (p. 34). A pesar del énfasis puesto en los 50, Castellet se ve obligado a subrayar que este «realismo» poético de la poesía de los cincuentas se había manifestado por primera vez en 1944 con el libro *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso, como producto de lo que denomina un lento proceso de evolución iniciado luego de la Guerra Civil (pp. 66-68), el cual se desplaza desde el desorden subjetivo hacia al orden de la palabra cotidiana.

2. Una poesía posvallejiana

Los críticos españoles no son entonces, por supuesto, los únicos que reconocen aquel encuentro de poéticas en la lírica de la época. En 1964, en un ensayo dedicado a Rubén Darío, el mexicano Octavio Paz evalúa los aportes del modernismo decimonónico a la esfera más amplia de la poesía contemporánea en español y reconoce en su interior dos tendencias dominantes: «la imagen insólita» y el «prosaísmo poético» (Paz, 1964, p. 7), pero no ve entre ellas, como Castellet, un enfrentamiento irreconciliable ni un proceso irreversible de exclusión, sino una presencia continua e inseparable en algunos poetas. No sorprende, sin embargo, que Scorza encontrara un mayor respaldo para su posición en la crítica peninsular y no en propuestas como las de Paz si se tiene en cuenta que en 1954 *La poesía posmodernista peruana*, estudio del investigador español Luis Monguió, reaviva la oposición conceptual entre la «poesía pura» y la «poesía social», que data de los años treinta. Igualmente, un poeta como Alejandro Romualdo Valle, a su regreso al Perú tras una estadía en España entre 1950 y 1953, interesado en ver el surgimiento de un «compromiso social» como el peninsular en la poesía peruana, participaba en 1961

en campañas editoriales que replicaban los criterios usados por Ribes para declarar la existencia de una Generación del 50 española[3].

Como se puede apreciar, Scorza, en 1963, no es el único en identificar un fenómeno poético nuevo relacionado con la poesía en el Perú de mediados del siglo XX, ni en proponer una terminología original para nombrarlo. Su aporte radica, más bien, en haber registrado las semejanzas entre la producción peruana y la española de la década del 50, así como en haber resaltado el impacto de la obra de César Vallejo. Como para Scorza la auténtica tradición poética nacional es aquella producida después de la muerte de Vallejo y necesariamente bajo su influjo, se podría argüir que tanto los antologados como su producción debieran agruparse mejor bajo la denominación de «poesía posvallejiana», lo cual, planteado incluso por el propio Scorza (1963, p. VIII), puede también ser visto como un evento panhispánico, teniendo en cuenta, además, la estadía de Vallejo en la España de los 30. Aunque ni Ribes ni Castellet explican el cambio de la poesía nueva española como resultado de una hipotética presencia panhispánica de la escritura de Vallejo, en 1971, en su ensayo «César Vallejo, desde esta orilla», José Ángel Valente afirmaba: «La obra de Vallejo es una de las influencias que operan de modo directo sobre buena parte de la joven poesía española después del año 40»[4] (Valente, 1971, p. 146), para hacer la siguiente salvedad páginas después: «Hacia 1950, la obra de Vallejo era ya suficientemente conocida por los escritores de las hornadas más jóvenes» (p. 158). Sin que lo declaren explícitamente, para Ribes, Castellet y Valente —y también para Scorza— una cosa es el fenómeno de cambio en la poesía en lengua española ocurrido durante los años cuarenta y otra la estabilización y difusión de una escritura coloquial y política difundida a partir de 1950. En el caso de Ratto, la producción de cada década pertenece claramente a escritores de «promociones» distintas que son parte de un mismo proceso. Esta opinión va a ser secundada por Alberto Escobar, no mucho después, en 1965, en su *Antología de la poesía peruana* (ver Chirinos en este volumen).

[3] Ribes declara en 1952 la existencia de una nueva generación poética española en base a los resultados que arroja una encuesta hecha a 53 poetas y especialistas, a quienes se les pregunta: «¿Quiénes son, en opinión suya, los diez mejores poetas, vivos, dados a conocer en la última década?» (Ribes, 1952, p. 10). Siguiendo la misma metodología, la editorial Tawantinsuyo declara en la solapa del libro *Desde abajo* (1961) de Romualdo haber llevado a cabo una encuesta que hace literalmente suyos los criterios de Ribes: «En 1960 alcanzó el primer lugar en la encuesta popular para una antología sobre los diez poetas vivos más representativos del Perú, organizada por esta editorial».

[4] Seguidamente, agrega: «También he de advertir que cuanto digo aquí se refiere a la poesía peninsular. Intento tan solo dar una versión de Vallejo desde esta orilla del habla castellana, pero partiendo en todo caso del supuesto de que su obra constituye una de las aportaciones más originales de los países hispanohablantes del otro lado del Atlántico a una posible tradición poética común» (Valente, 1971, p. 146). Véase también Solís Mendoza, 2011.

Escobar ofrece una narrativa que hace análogos el levantamiento de la nación y el establecimiento de una tradición poética propia. Así, establece cuatro grandes periodos en la historia de la poesía en lengua española en el Perú. Su libro pasa por alto el primero, que llama el de los mantenedores de la tradición hispánica, correspondiente a la literatura de la Colonia, y se concentra en los tres últimos. Presenta los inicios de la literatura nacional en el segundo periodo, el de «los buscadores de la tradición nativa» (Escobar, 1965, p. 18) y lo hace corresponder con la producción de los revolucionarios independentistas de principios del siglo XIX. El tercero se corresponde con la época contemporánea: se inicia a principios del siglo XX y constituye el periodo de los fundadores de la tradición nativa. En estos puntos, Escobar coincide con Scorza y con lo dicho en la edición de Ratto y Sologuren. Sin embargo, diferenciándose de Scorza, Escobar considera que la poesía peruana contemporánea se funda tanto con la obra de José María Eguren (1874-1942) como con la de César Vallejo. Diferenciándose tanto de Scorza como de Ratto y Sologuren, afirma que la contemporaneidad termina hacia 1940. Con este juicio, a pesar de coincidir con Ratto en identificar un cambio notable ya en los cuarenta, él es el único en otorgarle una importancia tal que esa década debiera considerarse como el principio de otra época. Luego de esta fecha, distingue tres «promociones» de poetas cuya particularidad está en poseer y reconocer «un punto de apoyo en una tradición nacional» (p. 19). Su distinción entre estas oleadas de escritores explica de manera más ajustada, al menos para el caso del Perú, por qué los comentaristas discutidos en lo que va de estas páginas identifican una generación de poetas a partir de una fecha específica, 1950, mientras tratan de incluir entre ellos a algunos cuya obra corresponde a la década anterior.

El aporte crítico de Escobar para dilucidar estos asuntos es múltiple. Para empezar, ofrece una explicación para la poesía peruana de mediados del siglo XX que no se apoya en la teoría de las generaciones; además, hace confluir la modernidad cosmopolita de las vanguardias con la construcción de una identidad cultural peruana. Asimismo, aísla y resalta la importancia del cambio ocurrido en la década de 1940 y recupera el papel de Eguren en la formación de la poesía moderna en el Perú. Quienes publican en los cuarenta, explica Escobar, se acercan a la obra de José María Eguren y a la producida por el «primer Vallejo»; la promoción de 1950, en cambio, se acerca al «Vallejo último» y a los poetas españoles y franceses contemporáneos. Otro aporte valioso para los objetivos de este ensayo es la clara distinción planteada por Escobar entre las fuentes peninsulares y la segunda promoción de poetas de estos años, a quienes sí podría aplicárseles con mayor precisión los criterios empleados por Scorza para definir lo que llama Generación del 50, y también ser categorizados como la promoción «posúltimovallejiana» en la línea de la posguerra española.

Cuando en 1969 Javier Sologuren publica *Tres poetas, tres obras: Belli-Delgado-Salazar Bondy*, un estudio académico sobre la poesía peruana de mediados del siglo XX en el que se vale del término «generación del 50» para referirse a tres poetas nacidos, como él, en los años veinte, parece distanciarse de los criterios tanto de su colaborador Ratto como de los de Escobar, y acercarse más bien a los de Scorza. En su análisis, sin embargo, no menciona la obra de Vallejo. Como ascendientes de aquellos poetas señala el renacimiento español, el simbolismo francés y la vanguardia europea. Años después, en 1976, parecería retroceder sobre sus pasos cuando publica tres breves ensayos consecutivos en los cuales distingue entre la poesía del 40 para referirse al trabajo de Jorge Eduardo Eielson y Blanca Varela, y la poesía del 50[5] para comentar el de Cecilia Bustamante, todos ellos agrupados por Scorza en su antología. Sin embargo, el cambio no remite tanto a un giro crítico personal; es una muestra de la inestabilidad conceptual y terminológica de la teoría de Scorza: al referirse al término en 1969, Sologuren está apoyándose en su difusión, mas los criterios que lo sostienen no le son del todo útiles. En los poetas que comenta encuentra un predominio de la cotidianeidad y el prosaísmo, pero también una obra en la que una conciencia crítica denunciante de la situación social coexiste con la melancolía y los temas eternos del amor y la vida. Halla también tópicos en los que la alienación y el mundo urbano se encuentran con actitudes solidarias y exploraciones de la identidad humana. El basarse en criterios cronológicos apoyados en el momento de la publicación de los poetas revela la necesidad de hacer una distinción específica y rigurosa entre la poesía de aquellas dos décadas[6].

3. Los años cuarenta

Javier Sologuren (1921-2004) pertenece a la promoción que aparece entre 1940 y 1950; y se encuentra, además, entre quienes Alberto Escobar considera «los mejores del grupo», escritores que «han rescatado la función de la palabra como signo *per se*» (Escobar, 1965, p. 21). De acuerdo con ese criterio, los otros «mejores» serían, en orden cronológico, Raúl Deustua (1920-2004), Jorge Eduardo Eielson (1921-2006), Sebastián Salazar Bondy (1924-1964), y Blanca Varela (1926-2009). Inevitablemente,

[5] Publicados en el suplemento cultural *La Imagen* del diario *La Prensa* de Lima, en su columna «Al andar del camino»: «La poesía del 40: Eielson» (4 de julio), «La poesía del 40: Blanca Varela» (25 de julio), y «La poesía del 50: Cecilia Bustamante» (29 de agosto).

[6] Sologuren separa a los tres poetas por fecha de nacimiento. Eielson y Varela nacen en los 20 y Bustamante en los 30; pero la separación más importante parece responder al momento en que se da a conocer su poesía: los dos primeros en los 40; y la última en los 50. El primer texto de Jorge Eduardo Eielson aparece en 1942; el de Blanca Varela en 1946, y el de Cecilia Bustamante en 1956.

debe incluirse entre ellos al pintor[7] Fernando de Szyszlo (1925-2017)[8] pues su trabajo con la imagen y la palabra responde al mismo tipo de poética; además, porque participó con ellos en varios proyectos culturales clave en la modernización artística peruana.



Imagen 2. Jorge Eduardo Eielson en 1981 fotografiado por Herman Schwarz.



Imagen 3. Javier Sologuren en 1995. Fotografía de Herman Schwarz.

[7] No es aventurado incluir a un pintor en una discusión sobre poesía puesto que Szyszlo no es el único artista visual del grupo, lo es también Eielson, y debe subrayarse que todos ellos estuvieron vinculados a la pintura y la visualidad.

[8] Mientras este volumen se encontraba en proceso de edición, recibí la triste noticia del fallecimiento de Fernando de Szyszlo, el 9 de octubre de 2017.



Imagen 4. Blanca Varela fotografiada por Herman Schwarz en 1983.

Estos escritores y artistas se conocen entre 1939 y 1944[9] y, con la excepción de Eielson, se forman en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Literariamente comparten un espectro de lecturas académicas que incluyen la tradición clásica española y la poesía de la llamada Generación del 27. A estas fuentes se suman intereses particulares, por ejemplo, la mística, el romanticismo alemán, el simbolismo francés y la obra de Rainer María Rilke. El aprendizaje se hace evidente en las formas métricas, temas y lenguaje de las primeras colecciones de Sologuren, *El Morador* (1944); de Salazar Bondy, *Voz desde la vigilia* (1944); de Eielson, *Reinos* (1945); así como en los poemas de Deustua «Canción de los barcos» (1940), «Retorno a la imagen» (1946); y en los primeros sonetos publicados por Varela: «Yago construye bajo su propia sombra» y «Yago siembra su voz» (1946).

Cuando Javier Sologuren y Jorge Eduardo Eielson se encuentran por primera vez, en 1939, termina el gobierno de Óscar R. Benavides (1933-1939) y se inicia el de Manuel Prado Ugarteche (1939-1945). A pesar de que estos dos regímenes llegan al poder a través de mecanismos democráticos, al igual que el de Luis Miguel Sánchez Cerro (1931-1933), pueden calificarse como gobiernos autoritarios en tanto se limitan

[9] Véase «Sologuren y la generación del 50» (2004) de Carlos Batalla y la cronología de Ana María Gazzolo en su edición de *Sueño de ciegos: obra reunida de Raúl Deustua* (Gazzolo, 2015, p. 29).

a mantener la «regularidad democrática» en un «mínimo indispensable» (Sánchez Martínez, 2014, p. 119). Durante estos gobiernos hubo grandes niveles de organización partidaria, de populismo y de radicalización de las masas; en esa década también toma cuerpo localmente el pensamiento social cristiano (véase Sánchez Martínez, 2014). Por todo ello, las elecciones de 1931 se desarrollan en un escenario polarizado: en un extremo se encuentran los sectores a favor de la línea fascista de Sánchez Cerro; y, en el otro, los seguidores del APRA [Alianza Popular Revolucionaria Americana]. Tal polarización redujo las otras alternativas reformistas a una presencia deleznable. A raíz de varios levantamientos armados, tanto el APRA como las organizaciones asociadas al comunismo pasarán a ser proscritas y reprimidas, primero por Sánchez Cerro y posteriormente por Benavides y Prado.

Desde los años veinte, los discursos modernizadores abordan la situación económico-cultural del «indio» y la necesidad de reformas sociopolíticas antioligárquicas. Todo ello constituye el telón de fondo del indigenismo pictórico y de una literatura que en 1938 será llamada «expresionismo indigenista» por Estuardo Núñez (1938, p. 123) y es antecedente del «folklorismo» al que se refiere Escobar. Los años del gobierno de Prado Ugarteche —época en la cual el grupo de poetas de los que me ocupo en este estudio se conocen y frecuentan— coinciden con los de la Segunda Guerra Mundial. La posición de Prado frente a este conflicto, a favor de los países aliados —entre los cuales se encontraba la Unión Soviética— relajará relativamente la represión a las fuerzas de izquierda y dejará así espacio para la difusión de posiciones socialdemócratas. Hacia la segunda mitad de 1944, tanto la Segunda Guerra Mundial como el gobierno de Prado están terminando, y esa coincidencia intensificará la certeza en la población de que se está viviendo el fin de toda una época.

El final de la lucha en Europa da lugar a una serie de cambios globales irreversibles: los países occidentales se han distanciado del orden político anterior y no buscan regresar a las estructuras que los gobernaron durante el periodo de entreguerras; sus regímenes autoritarios se han desacreditado y, sobre todo, su población ha experimentado lo que Martin Conway llama una «cultura de localismo, dentro de la cual aquellas necesidades de la comunidad inmediata tomaron precedencia por sobre la más abstracta (aunque muy invocada) nación» (2002, p. 62). Una consecuencia de esta profunda experiencia humana, vivida masivamente, es el florecimiento —aunque breve según Conway— de un «espíritu de igualitarismo primitivo» y «democracia directa» en los meses anteriores y posteriores a la liberación. Ante la ocupación del enemigo, estructuras comunales, grupos multipartidarios de la Resistencia, organizaciones antifascistas y comités de liberación nacional se imponen por sobre la abstracción que significa el Estado eligiendo representantes, asumiendo el gobierno y controlando el territorio conforme se retiraban las fuerzas invasoras.

En el Perú, parecen estar al alcance de la mano el final de una década signada por el autoritarismo, la posibilidad de establecer organizaciones políticas horizontales y de convocar, además, la solidaridad y el sacrificio de la camaradería en el entendimiento y la producción de cultura. En este contexto, Eielson firma, al lado de escritores mayores como Xavier Abril, Manuel Moreno Ximeno y José María Arguedas, un «Llamado de los intelectuales antifascistas» que invita al público a participar el 8 de abril de 1945 en una manifestación de bienvenida al candidato del Frente Democrático Nacional, José Luis Bustamante y Rivero. En esos días el Ejército Rojo está a punto de tomar Berlín, lo cual contribuye a explicar por qué muchos jóvenes intelectuales peruanos nacidos entre 1920 y 1925, como afirma el sociólogo Guillermo Rochabrún, «aspiraban a una modernidad universal, humanista y espiritual, antes que racionalista» (Rochabrún, 2009, p. 370), y por ello responden a los eventos internacionales y locales desde una óptica ético-existencial y no de política partidaria. La participación de los Estados Unidos en el fin de la guerra en Europa le da prestigio al sistema democrático parlamentario y lo hace deseable para un mundo libre luego del triunfo de los aliados; su tipo de democracia, sin embargo, no es el sistema que específicamente despierta los sentimientos de liberación y unidad en estos jóvenes peruanos. Como les ocurría a muchos jóvenes europeos de posguerra, con excepción del caso español, sus conceptos de participación directa son muy distintos a los que ofrece la reconstrucción bajo la guía estadounidense. Por muchas razones, esas ideas eran «la antítesis de las estructuras jerárquicas, nacionales y representativas que prevalecerían pocos años después» (Conway, 2002, p. 62) en el modelo de democracia parlamentaria extendido por Europa Occidental.

4. La posguerra

La antología de Ratto y Sologuren de 1963 no refleja la atmósfera de posguerra que he descrito; tampoco la de Scorza, a pesar de referirse a «la voz comprometida de Sartre y Camus», «la luz corrompida de la primera bomba atómica», «Stalingrado» y «el derrumbe de la Esperanza con España y al martirio de los campos de concentración bajo la luz gamada» (1963, pp. IX-X). Sí la refleja, en cambio, la de Guillermo Rouillón, *Presencia y actitud de nuestros poetas*[10], publicada en 1950, durante el gobierno militar del general Manuel Odría. Rouillón no se concentra en las generaciones ni en las décadas de 1940 o 1950, tampoco en la «actitud realista» de preocupación social proclamada por Castellet en 1960, que sería de esperarse dentro de la lógica de un libro con enfoque político publicado durante una dictadura. Le interesa, valiéndose de

[10] El libro está ilustrado por el pintor Ricardo Grau. Véanse más adelante los comentarios acerca de los ensayos de Jorge Eduardo Eielson publicados bajo el título «La pintura contemporánea del Perú».

un discurso plural sobre la guerra, desarrollar una crítica al autoritarismo del momento y enfatizar una literatura de combate en «defensa del hombre y de su libertad de creación»; se trata, sin embargo, de un combate desde el intelecto. Lo interesante del planteamiento de Rouillón, para los fines de este ensayo, es su propuesta en torno al periodo 1936-1945, al cual considera como «un nuevo capítulo [para nuestras letras]: poesía agonista de liberación nacional»; es decir, una literatura que es producto de una actitud «de admiración y de honda solidaridad humana hacia los pueblos que constituyeron [durante la Segunda Guerra Mundial] el baluarte de la civilización y de la cultura» (1950, p. 7).

La antología de Rouillón tiene la virtud de identificar cuál y cómo es el momento en el que se produce un cambio en el pensamiento cosmopolita moderno, y en sus artes, así como la de insertar allí lo nacional en el interior del mapa histórico cultural de Occidente: el cambio se inicia en España y consiste en la resistencia global a la invasión totalitaria del fascismo (Rouillón, 1950, p. 10). Se trata, en otras palabras, del momento en el que el Perú articula una posición al declararse parte de «la humanidad libre y genuinamente democrática» (p. 8). A pesar de que el autor asume la supuesta existencia del binomio «puro-social» en la poesía peruana, su criterio es inclusivo y le interesa identificar la participación conjunta de «tendencias, grupos y 'camarillas'»; es decir, de hacer visible la pluralidad que existió y fue necesaria para luchar contra el fascismo y enfrentar su «guerra a la inteligencia» (p. 7). Tal convicción explica que inicie la selección con un texto del Vallejo último, «Himno a los voluntarios de la República», de la colección *España, aparta de mí este cáliz* (1937), y abra el libro citando a Rilke: «Hay algo mejor que poseer una patria y es elevarse, lejos de ella, hasta el cielo» (p. 13). El poema se presenta como un documento a la solidaridad y la cita enfatiza el universalismo por encima de las diferencias y metas nacionales. A dos años del golpe militar que derrocó el gobierno democrático de Bustamante y Rivero (1945-1948), el prólogo del libro y el material seleccionado por Rouillón reflejan con claridad un vínculo entre el amplio horizonte utópico que se vislumbraba en los albores de la posguerra y el sentimiento de pérdida por aquello que se tuvo brevemente antes y después de las elecciones de 1945, sentimiento muy semejante al identificado por Conway en la Europa de posguerra: «En las comunidades urbanas de Bélgica y el norte de Francia, por ejemplo, la liberación permitió vislumbrar una forma diferente de comunidad política participativa la cual, por más irrealista que haya podido ser, yace en el centro de la sensación de desengaño y de haber dejado pasar la oportunidad que impregna la memoria popular de la liberación» (Conway, 2002, p. 63). Puede decirse de los poetas de este grupo que han sido del tipo de aquellos autores que, según los califica Peter Häberle en su reflexión sobre la poesía y el derecho constitucional, «nos legaron previsiones optimistas sobre las formas de organización humana y que

confiaban en un futuro libre» dando forma a «un irrenunciable *quantum* de utopía que debe impregnar al Estado constitucional» (Häberle & López Bofill, 2015, p. 30). Eielson llamó a este sentimiento «el alma y hueso de la historia» en 1945, apenas terminada la guerra (citado en Scorza, 1963, p. 17).

De dieciocho poetas incluidos en la antología de Rouillón, cuatro nacieron en la década de 1920, entre ellos Eielson y Salazar Bondy[11]. Sus poemas muestran nítidamente la época que Rouillón desea subrayar. El de Salazar Bondy, «Muerto irreparable»[12], hace referencia a la Guerra Civil española y es un homenaje al poeta Miguel Hernández, fallecido en 1942 durante su cautiverio político. Sextetos como «porque marchoso y grave has reposado / entre lentiscos y ovas minerales, / te recuerdo postrero, y recordando / vuelve a posar, vecino, en tus cristales» (citado en Rouillón, 1950, p. 28) recogen el legado de la Generación del 27 sin hacer mención a los protagonistas de la lucha. En una línea semejante se encuentra «Antígona», de Eielson, un texto extenso en prosa que es una refundición del mito y tragedia griegos, publicado en su totalidad en la revista *El Mercurio Peruano* poco tiempo antes de la capitulación alemana en mayo de 1945[13]. Significativamente, algunas partes del texto aparecen primero en noviembre de 1944, a tres semanas de que el Frente de Liberación Nacional (EAM) liberase Atenas[14] e implementase sistemas de participación social como la «laocracia», principio de organización política definido por Basil John Vlavianos en 1945 como «una combinación ideológica de liberalismo y socialismo que abarca un campo amplio de ideas que atañen el avance moral, material, e intelectual del hombre común» (Vlavianos, 1945, p. 457). «Antígona» se publica originalmente acompañado de un prólogo de dos páginas del propio Eielson. La antología de Rouillón no lo incluye, mas, llevado posiblemente por una voluntad de enfatizar el aspecto social de su selección en un poeta que no considera comprometido, Scorza sí lo reproduce luego en la suya.

En este prólogo, que ha sido poco citado y no se ha reproducido desde la década de 1960, Eielson explica su «Antígona» como una posición asumida frente al mundo en guerra en un tiempo y geografías distintas a las de Sófocles, pero todavía desde los márgenes de la cultura de Occidente. Esta no es cualquier guerra, sino la primera muestra de los antes inconcebibles alcances del poder estatal: «Porque estos son los días», escribe en la estrofa XXI, «de un planeta en ruina, envuelto ya en el viejo y dulce terciopelo; con miserables gobiernos, reinos y repúblicas en guerra. Lucientes máquinas funden sementeras y ciudades, pueblan el cielo de coléricos muertos, como

[11] Los otros son Leoncio Bueno (1920) y Gustavo Valcárcel (1921-1990).

[12] Recogido en *Cuaderno de la persona oscura* (1946).

[13] «Antígona» se publica completo por primera vez en mayo de 1945 en *El Mercurio Peruano* N° 218. Aparece antes, incompleto, el 26 de noviembre de 1944, en el diario *La Prensa*.

[14] Las fuerzas alemanas dejan Atenas el 12 de octubre de 1944.

estrellas» (citado en Rouillón, 1950, p. 52). Frente a la destrucción, el poema no llama a una lucha, pues no acepta bandos. Como bien señala Andrea Guardia Hernández (2016), la «Antígona» de Eielson está despojada de las dicotomías clásicas: no hay conflicto con los dioses, el Estado, la ley o los ciudadanos. Desde ese punto de vista, la afirmación «en la guerra todos son mis hermanos», que Eielson pone en boca de su protagonista (citado en Scorza, 1963, p. 16), anunciaría las acciones de Antígona —el enterramiento ritual de los caídos— como gestos solitarios, invisibles y por lo tanto inútiles en la economía del poder. «[E]l auge de la abstracción en el periodo precisamente más cargado de humanidad, de concreta médula, compleja y caótica, de la historia», afirma Eielson, es «el cáncer de la época» (p. 17). La década inicia una era en la cual los estados modernos ejercen el poder sobre la vida humana haciendo de ella mera energía que anima un rol económico en lugar de ser existencia única e *irreparable*. En «una esfera en donde la vida humana pierde su 'dignidad' y cae en una zona de no-distinción [el campo de batalla]», afirma Guardia Hernández (2016), el personaje Antígona de Eielson tiene dimensiones políticas en su empeño por recobrar la humanidad de los individuos hechos cuerpos sustituibles y en la de cuestionar la naturaleza misma del poder que los domina.

La suscripción de Prado y de sus continuadores al discurso democrático promovido por los Estados Unidos en 1945 se encuentra con el mensaje de inclusión y conciliación recibido por los votantes en el mensaje de Bustamante y Rivero, convenientemente titulado «Memorándum de la Paz» pues se suma así al cese mundial de hostilidades. Dirigido a establecer bases inamovibles para una democracia formal, el programa declara que su meta es «sustentar las bases de una república normal y organizada» en la cual las decisiones «respondan al criterio de las mayorías» (Basadre, 1981, p. 571). En su discurso de agradecimiento, el candidato muestra su apertura acogiendo públicamente al «izquierdismo» que califica de «idealista, avizor y en cierto modo 'evangélico'» (citado en Sánchez Martínez, 2014, p. 122). Para muchos jóvenes en el Perú de la década de 1940, la Segunda Guerra produce un corte profundo mientras despliega un horizonte de armonía solidaria, de allí su rechazo a los extremos. Repudian el fascismo, pero sobre todo el concreto ejercicio racional y sistemático de un poder deshumanizador. Más que el júbilo por el triunfo, los congrega el haber vivido, durante los primeros años de la posguerra, una «resistencia democrática de liberación» como verdadera promesa. Su cuestionamiento de toda coerción o dominación gubernamental, intelectual o económica —de toda explotación— los aproxima al anarquismo discutido en la década anterior[15]. Por un lado, su posición era individualista y contra la autoridad

[15] Federica Montseny, ministra de Salud Pública durante el gobierno republicano español, define de esta manera el anarquismo a principios de los 30: «Ideal sin límite, ideal que abre al hombre las puertas del mañana infinitamente, ideal que no se cierra dentro del círculo de un programa, dentro de una tabla de

coercitiva; por el otro, sus acciones los llevaban a un acuerdo democrático. La promesa de Bustamante estaba cercana a cómo estos artistas entendían su labor sociocultural, algo que Eielson expresaba como dejar «el porvenir del mundo» librado a la poesía. El plan del candidato no pretendía, sin embargo, levantar una suerte de república ácrata, igualitaria, participativa, solidaria y defensora del principio de no agresión. Estos jóvenes se veían como artistas y no como políticos. «Si el artista puede comportarse de forma anárquica [todo le es permitido, transita más allá del sentido común, en las fronteras del orden]», dice Häberle, «el teórico del Estado debe ser ante todo un demócrata» (2015, p. 29). Dentro de esta lógica, lo que les queda a estos jóvenes de mediados de los 40 es vivir balanceando una «doble existencia»: como individuos que rechazan el control, pero imaginan un orden social y, al mismo tiempo, como participantes de un proceso sociopolítico inédito y de alcance mundial. Su labor, como se desprende de estas líneas de Eielson escritas en diciembre de 1945, es defender la utopía: «Y no nos olvidemos, los que trabajamos con las letras, que es la palabra humana, el espíritu del hombre el más amenazado en este trance» (Eielson, 1945d).

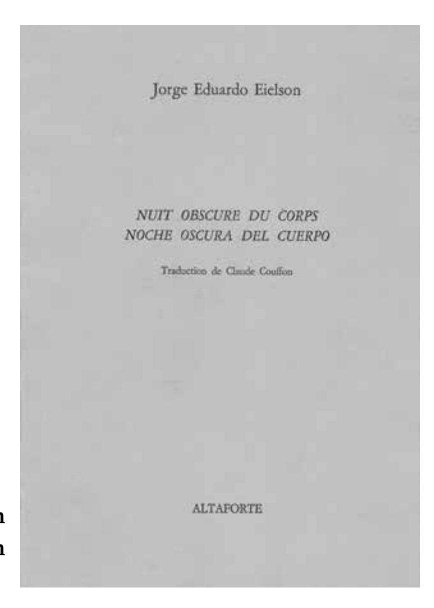


Imagen 5. Portada de la primera edición de *Noche oscura del cuerpo*. Apareció en versión bilingüe español-francés.

---

reivindicaciones, puede definirse así: Es un ideal que dice al hombre: Eres libre. Por el solo hecho de ser hombre, nadie tiene derecho a extender la mano sobre ti. Ninguna fuerza hay por encima de tu fuerza. Eres tú el señor y el dios de ti mismo. Asóciate, únete libremente con tus semejantes, para aquello que no puedas realizar solo; organiza tu vida libre, prescindiendo de dioses y de amos, de dominios y de privilegios creados y sostenidos por los más fuertes en detrimento de los más débiles. Destruye al Estado, causa y efecto de toda tiranía, y arrincona por inútil la idea de Dios, destruida por la ciencia, hija solo de la ignorancia, del terror humanos ante los fenómenos naturales» (Montseny, 1931, p. 144).

La candidatura de Bustamante y Rivero atrae a jóvenes limeños con educación superior y profesión liberal; consigue también un gran apoyo por parte de las mujeres, a quienes se les presenta la oportunidad para hacerse del derecho al sufragio, conseguido primero en Francia y después en Italia. Los artistas del grupo de los 40 no solo viven en la capital en ese momento; habitan en la recientemente creada zona residencial del distrito de Santa Beatriz, en los márgenes de la vieja Lima. Son parte de las nuevas clases medias emergentes, favorecidas por las modernizaciones del gobierno de Leguía durante los años treinta. La organización de amplia base que implicaba el Frente Democrático Nacional atrae a este tipo de votantes, distanciados de la oligarquía, y los pone en contacto con el extremo más «avizor» del espectro político: el Partido Comunista y el APRA. Para poder participar oficialmente en los comicios, aquellos dos partidos decidieron inscribirse bajo los nombres de Partido Vanguardia Socialista y Partido del Pueblo, respectivamente. Como mostraron una voluntad de concertación, acabaron uniéndose al FDN; sin embargo, días antes de realizarse las elecciones, el gobierno de Prado levanta las restricciones a los grupos de izquierda y esto provoca, poco después del triunfo del FDN, que el APRA se separe para promover su propio programa político. Las demostraciones violentas atribuidas a los militantes del APRA y, en particular, la ley de imprenta propuesta por este partido, denominada «ley mordaza» por sus detractores, orientada a un mayor control de la prensa, son vistas como acciones antidemocráticas dirigidas a una toma del poder fuera de las urnas. Los jóvenes del grupo de artistas ven estas acciones como fuerzas que obstaculizan el proceso de modernización y se distancian cada vez más de la vanguardia cultural aprista —los autodenominados «Poetas del Pueblo», quienes propugnan el tipo de «compromiso social» al que se referirá Scorza en su antología de 1963, y promueven una poesía de temas y tono nativistas—.

Entre estos poetas se encuentran Manuel Scorza, Gustavo Valcárcel, Eduardo Jibaja, Julio Garrido Malaver, Mario Florián, Felipe Arias-Larreta, Abraham Arias-Larreta, Luis Carnero Checa, Guillermo Carnero Hocke, Antenor Samaniego, Ricardo Tello Neira, Juan Gonzalo Rose, Alberto Valencia y Felipe Neira (Chang-Rodríguez, 2007, p. 222). Mario Florián, el más exitoso de los «Poetas del Pueblo», obtiene en 1944 el Premio Nacional de Poesía José Santos Chocano con la colección *Urpi (canciones neo Keshwas)*. No pasará mucho, sin embargo, para que la posición del grupo que me ocupa encuentre respaldo formal, cuando en 1945 Eielson obtiene con su colección *Reinos* el mismo Premio Nacional de Poesía obtenido por Florián. De manera simultánea a este evento, en julio de ese año, Sebastián Salazar Bondy cuestiona la originalidad de la poesía social practicada por los «poetas del pueblo», y, además la llama «impura»: «Pero desgraciadamente hay solo dos caminos a seguir si se piensa en la receta de hacer literatura programática con prescindencia de toda consideración estética: o se cae en

un prosaísmo enteco y descripcionista ... [o] por el contrario se tejen las palabras en trama retórica fácil y sin gusto» (Salazar Bondy, 2014, p. 102). En noviembre, desde la tribuna que le brinda el diario *La Prensa*, Eielson se suma a esta crítica: «Lo malo no es cantar sentidamente la causa del pueblo, que aquello es lo noble altamente social y humano, lo malo es hacer 'literatura' de las necesidades públicas ... en abono de la popularidad personal de unos cuantos», para agregar líneas después: «[los] más altos sentimientos [del pueblo] son ante todo universales» (Eielson, 1945c). En su reseña al libro de Ribes, ocho años más tarde, Salazar Bondy se referirá a la difusión de lo «social» en la poesía española, es decir, al criterio que pretende definir la Generación del 50, como una «posición cuya sustancia no se resuelve en una firme y sólida verdad» (Salazar Bondy, 2014, p. 117).

5. La Peña Pancho Fierro

Paralelamente a la formación universitaria o libresca, estos poetas y artistas reciben otra menos formal en las tertulias y eventos organizados en la llamada Peña Pancho Fierro, un centro cultural fundado en 1936 —funcionará hasta 1967—, dirigido por las hermanas Alicia y Celia Bustamante Vernal. En su local se exhibía permanentemente la colección más completa de arte popular peruano de esa época. La Peña cumple un rol muy importante en la formación de este grupo de jóvenes, pues les ofrece un modelo múltiple e igualitario de articulación cultural: no se trata solo de un par de salones en los cuales se presentan objetos artísticos y donde circulan personajes clave; es, sobre todo, una maqueta de los espacios culturales existentes en el Perú y, además, concreta una estructura invisible hecha de prácticas, relaciones e instrumentos de acceso. Allí exhibe el surrealista César Moro su primera y única muestra individual; también se llevan a cabo muestras de pintores indigenistas, se interpreta música andina y se ponen a funcionar regularmente talleres en donde artesanos de diferentes regiones del Perú preparaban material a ser exhibido. Entre sus visitantes extranjeros se encuentran el etnólogo Paul Rivet, el antropólogo John Murra, los pintores David Alfaro Siqueiros y Rufino Tamayo, los actores y dramaturgos Jean Louis Barrault, Jean Vilar, Louis Jouvet y Margarita Xirgú, y los escritores Rafael Alberti, Dámaso Alonso, Nicolás Guillén, Pablo Neruda, Pedro Salinas y María Zambrano[16]. Fueron, sin embargo, dos intelectuales peruanos quienes tuvieron mayor impacto en la vida y obra de los jóvenes del grupo: el escritor y antropólogo José María Arguedas (1911-1969) y el poeta e investigador Emilio Adolfo Westphalen (1911-2001).

[16] Para un estudio detallado, véase Carpio e Yllia, 2006.

El impacto de este encuentro se hace visible en la atención que le brindan en esos años a la poesía de Eguren y a la de Vallejo; al arte precolombino, su literatura y mitología; a lo que Octavio Paz llama «la imagen insólita» y hallan en los imaginarios oníricos surrealistas; al cubismo, la abstracción y el geometrismo; y a la poética modernista radical de las vanguardias. Durante esa década, Deustua publicará los ensayos «La poesía de José María Eguren» (1941) y «César Vallejo: poeta sin tesis» (1948); Eielson, «Verbo místico y humano de César Vallejo» (1943); Salazar Bondy, «Breve glosario a José María Eguren» (1945); Blanca Varela el poema «Sonata loca» (1945); y Sologuren, el ensayo «José María Eguren» (1948). Gracias a su amistad con Arguedas, el grupo tendrá acceso a material prehispánico inédito para el público de la época. Así, en noviembre de 1945 Eielson escribe en su columna del diario *La Prensa*: «Las hermosísimas versiones —que actualmente realiza Arguedas— de los himnos y poemas quechuas, unidas a la vitalidad y frescura de su obra personal, dicen de sobra de lo que es capaz un creador noble y sincero, carente de todo artificio literario, verdaderamente enraizado al drama nativo del Perú» (Eielson, 1945a, p. 5). Arguedas edita la recopilación *Canto kechwa* en 1939 y continúa luego un ambicioso trabajo de recopilación y traducción de literatura quechua oral. Su publicación, en 1955, de la versión en castellano del poema *Apu Inca Atawallpaman*, será seguida, entre otros trabajos, por una edición de la *Canción quechua anónima Ijmacha* (1959), impresa por Sologuren; el ensayo de este último «Poesía quechua del Perú» (1960); la serie de pinturas abstracto expresionistas «*Apu Inka Atawallpaman*» (1963) de Szyszlo; y la antología *Poesía del Perú de la época precolombina al modernismo*, editada por Salazar Bondy en 1964 (ver Gonzales en este volumen). El acceso a este tipo de material y su lectura sistemática en traducción les permitirá dar forma a una supuesta subjetividad andina primigenia que debía manifestarse todavía en el presente y de la cual no daba cabal testimonio lo que Escobar llama el «casi folklorismo» desarrollado por otros poetas de los 40, entre ellos algunos de los «Poetas del Pueblo».

6. Una antología: *La poesía contemporánea del Perú*

En octubre de 1946, cuando todos estos jóvenes han iniciado su producción poética[17] y, la mayoría de ellos, colaborado con ensayos en revistas y periódicos, Deustua, Eielson, Sologuren, Salazar Bondy y Varela pasan a formar parte del equipo editorial y de colaboradores del diario *La Nación*, órgano del Partido Social Republicano que funda el historiador Jorge Basadre para «tratar de formar una fuerza intermedia entre el aprismo y la extrema derecha y apoyar, desde el llano, a Bustamante» (Basadre,

[17] Salazar Bondy en 1937, Sologuren en 1939, Deustua, en 1940, Eielson en 1942 y Varela en 1946.

1981, p. 714). En diciembre, Eielson, Salazar Bondy y Sologuren editan y publican la antología *La poesía contemporánea del Perú*, acompañándola de ilustraciones de Szyszlo. El libro, más que una antología, es una plataforma modernizadora. Su título resulta engañoso, pues el término «contemporáneo» no se usa como sinónimo de un panorama sincrónico —una instantánea— del estado de la poesía en el Perú de posguerra. Sus objetivos son distintos y más vastos; se proponen, como bien dijo el educador y lingüista José Jiménez Borja, su primer reseñador, revelar «un proceso actual» (Jiménez Borja, 1947, p. 96). Por ello este volumen aparece simultáneamente con otro libro de título semejante, *La pintura contemporánea en el Perú*, editado por Juan Ríos. Ambos integran una colección dirigida por el historiador Raúl Porras Barrenechea, y buscan discutir lo contemporáneo entendiéndolo como el proceso de inserción en el mundo occidental de la producción cultural cosmopolita en el Perú durante la primera mitad del siglo XX. Si bien la selección no incluye a sus editores, traza una trayectoria que retrospectivamente arriba a sus obras: se inicia con los fundadores Eguren y Vallejo, y es seguida por Martín Adán, Xavier Abril, Emilio Adolfo Westphalen, los hermanos Enrique y Ricardo Peña Barrenechea y Carlos Oquendo de Amat. La antología se abre con una introducción escrita por Salazar Bondy quien afirma: «Por hábito o pereza se hace nacer la poesía nueva del Perú en Manuel González Prada» (Salazar Bondy, 1946b, p. 7), para, páginas más tarde, antecediendo a Alberto Escobar en veinte años, y continuando una línea establecida por José Carlos Mariátegui y sostenida luego por Westphalen, declarar: «Si la poesía nueva se inicia con Eguren, con Vallejo obtiene su máxima calidad, su resonancia más rotunda» (p. 12). No son los antologadores los primeros en dejar por sentado la importancia de Eguren y Vallejo, pero sí lo son en ofrecer una evaluación sistemática del lugar de la producción poética peruana anterior a la década de 1940 en la tradición europea cosmopolita[18].

El libro declara que la primera producción poética peruana en insertarse en la cultura occidental es la de Eguren y la de Vallejo; traza, además, una secuencia histórico-literaria que vincula la poesía del siglo XIX con la del XX basándose en la continuidad de una tradición artística y no en una cadena causal de movimientos o corrientes que se niegan u oponen a quienes les preceden; también, excluye de su concepto de contemporaneidad a todo poeta y estética nativistas. En su respuesta a la reseña de Jiménez Borja, Salazar Bondy escribe: «Para nosotros ningún representante del 'indigenismo' —tampoco del llamado 'cholismo'— merece ubicación en una antología en cuya selección ha prevalecido un criterio pura y estrictamente poético [...] No creemos [...] que el 'indigenismo' —tal como lo entienden Peralta y sus

[18] Para una discusión en mayor detalle acerca de las ediciones de *La poesía contemporánea del Perú*, *La pintura contemporánea en el Perú* y sus relaciones con la Agrupación Espacio, véase el capítulo «Una catedral ultramoderna» en Rebaza Soraluz, 2017.

seguidores— procede de César Vallejo» (Salazar Bondy, 1947, p. 98). Esta distancia frente al indigenismo literario y pictórico como expresiones representativas de la identidad nacional se muestra también con respecto al volumen gemelo de la antología poética. Por un lado, mientras Juan Ríos, el editor de ese volumen, escoge un cuadro del indigenista Jorge Vinatea Reinoso para la ilustración de su portada, los poetas ilustran la suya con un dibujo cubista de Fernando de Szyszlo. Por otro lado, mientras Ríos afirma que no hay una pintura contemporánea en el Perú, Jorge Eduardo Eielson responde en las páginas de *La Nación* con cinco ensayos, dedicados a igual número de pintores[19], todos bajo el título «La pintura contemporánea del Perú», a través de los cuales reclama la existencia de una pintura modernista incipiente iniciada por Ricardo Grau.



Imagen 6. Portada de la antología *La poesía contemporánea del Perú* (1946), preparada por Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren y Sebastián Salazar Bondy.

7. La agrupación Espacio

Los jóvenes miembros de este grupo de poetas y artistas no son los únicos en percibir una poesía peruana inserta en la modernidad de posguerra y ver su obra como parte de ella. En marzo de 1948, en un ensayo publicado bajo el título «Arte contemporáneo

[19] Se trata de, en el orden que sigue, Sérvulo Gutiérrez, Ricardo Sánchez, Fernando de Szyszlo, Ricardo Grau y Carlos Quíspez Asín.

en el Perú», Alberto Aranzaens (bajo las siglas H. A.) afirma: «Exceptuando la poesía —donde surgen los nombres de Eguren, Martín Adán, Vallejo—, toda la vida artística peruana había quedado al margen del latido del tiempo y de la búsqueda contemporánea de los valores esenciales» (Aranzaens, 1948, p. 8). Aranzaens es entonces miembro de la agrupación Espacio (1947-1950), proyecto modernizador lanzado en mayo de 1947 por un grupo de estudiantes y profesores de arquitectura, bajo la guía ideológica de Luis Miró Quesada Garland, cuyo objetivo era dar forma a un vasto «movimiento artístico ya en marcha» (p. 8). La publicación de su «Expresión de principios» viene respaldada por las firmas de sus integrantes y por una lista de adherentes entre los que figuran Deustua, Eielson, Sologuren, Salazar Bondy, Szyszlo y Varela.



Imagen 7. Portada de *Valses y otras falsas confesiones* (1972), de Blanca Varela.



Imagen 8. Portada de la edición de 1971 de *Vida continua*, de Javier Sologuren.

Para Espacio, luego de la edición de *La poesía contemporánea del Perú*, no era posible negar la existencia de una modernidad nacional contemporánea; era igualmente necesario aceptar que tal modernidad se había manifestado primero en la poesía, a pesar de que los miembros de la agrupación veían la arquitectura, en un sentido renacentista, como la más elevada de las artes; y la labor del arquitecto urbanista como la del director de una suerte de ópera multidisciplinaria. La agrupación Espacio se manifiesta así

como otra plataforma modernizadora inclusiva y hasta utópica: llegan a proponer, a grandes rasgos, una «revolución por cemento»; es decir, promueven la aplicación de las supuestas realidades democráticas que fundamentan los modernismos geometristas de los arquitectos Le Corbusier y Frank Lloyd Wright. Durante sus dos últimos años, la agrupación lanza la revista *Espacio* y cuenta con Blanca Varela y Fernando de Szyszlo en su comité editor. En sus páginas publicarán tanto ellos como Salazar Bondy y Eielson. Ante este horizonte modernista, estos jóvenes poetas y arquitectos de posguerra se ven como compañeros de rutas convergentes. Los arquitectos, siguiendo ideas funcionalistas, es decir, la desnudez superficial y una organización estructural basada en los materiales y técnicas (el llamado no-estilo), se encuentran con la «purísima geometría poética»[20] (Eielson, Salazar Bondy & Sologuren, 1946, p. 103) de los poetas, producto de lo que Alberto Escobar llamará luego «la función de la palabra como signo *per se*».

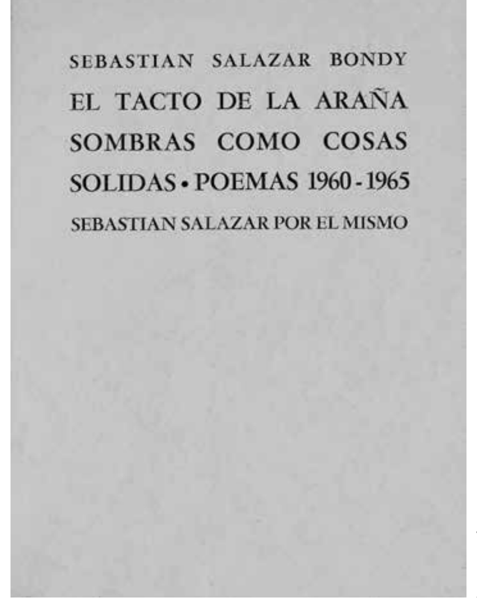


Imagen 9. Portada de *El tacto de la araña / Sombras como cosas sólidas*, de Sebastián Salazar Bondy. F. Moncloa Editores, 1965.

8. La revista *Las Moradas*

En mayo de 1947 también se lanza la revista *Las Moradas* (1947-1949), creada y dirigida por Emilio Adolfo Westphalen según los modelos modernistas de las revistas europeas de los años treinta. En sus páginas se encuentran, además de la poesía y

[20] De esta manera se refiere Eielson a la poesía de Xavier Abril en su ensayo de presentación incluido en *La poesía contemporánea del Perú* (Eielson, Salazar Bondy & Sologuren, 1946).

la literatura, la pintura, la arquitectura, la fotografía, la historia, la antropología, la filosofía, la psicología, entre otras prácticas culturales y ciencias humanas. Más que una revista, *Las Moradas* es una compleja estructura multidisciplinaria tanto simbólica como ideológica que reúne a varias generaciones de intelectuales y artistas. Como plataforma modernizadora y espacio cultural, refleja claramente el tipo de relaciones plurales que desplegaba la Peña Pancho Fierro: allí se encuentran, por ejemplo, el geometrismo de la arquitectura modernista con la pintura de Joan Miró, los textiles precolombinos y la poesía contemporánea. Excepto Raúl Deustua, que pasa en esos años largos periodos fuera del país, los otros miembros del grupo se encuentran entre sus colaboradores y llevan a cabo diversas funciones.

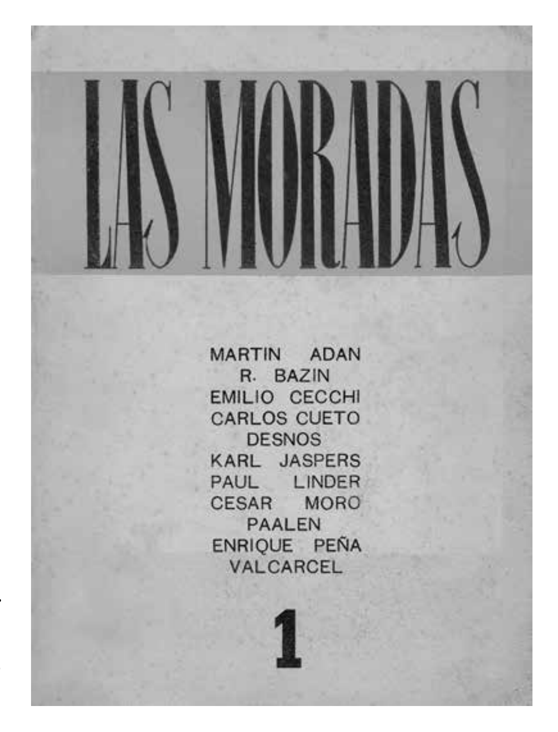


Imagen 10. Portada del primer número de la revista *Las Moradas*, 1947, dirigida por Emilio Adolfo Westphalen.

De este concreto aprendizaje e intercambio intelectual con Westphalen surgirán los elementos sobre los que se basa lo que considero su proyecto más importante: la construcción de una poética nacional moderna, acorde con una tradición que fundaran Eguren y Vallejo[21]. Esta poética, vigente entre la década del 40 y la del 60, inclusive, aunque elaborada por separado de acuerdo con sus propios intereses, obedece a ciertos

[21] Para una discusión más en detalle de la idea de un modelo de artista peruano para la segunda mitad del siglo XX, véase Rebaza Soraluz, 2000.

principios tomados de Westphalen: primero, el Perú se halla «bajo la órbita de la llamada cultura de Occidente» (Westphalen, 1948b, p. 68); segundo, no puede hablarse en el Perú de una sino de una «pluralidad de tradiciones» (Westphalen, 1948a, p. 190); tercero, para subsistir, las manifestaciones culturales deben estar «ligada[s] en una forma u otra con las expresiones pasadas de esa manifestación de cultura» (p. 189); cuarto, por tradición puede entenderse no una historia causal, sino una narrativa cultural que consiste en «la actualización del legado del pasado» (p. 189); y, quinto, a contracorriente del esencialismo propuesto por las tendencias nativistas, «cualquier artista peruano actual que quiera inspirarse en el arte peruano antiguo se hallará en la misma situación que uno de otra nacionalidad que tenga el mismo propósito» (Westphalen, 1948b, p. 68). Gracias a los principios mencionados, el grupo articuló un modelo de artista peruano distanciado de la idea de un mestizaje rígido y binario indo-hispano[22].

Tomando como modelos de vida y obra lo que muchos consideraban dos trayectorias opuestas e irreconciliables —la del «andeanista» Arguedas y la del «vanguardista» Westphalen—, los jóvenes reconocen dos rutas culturales que en la práctica han demostrado ser complementarias: una parte del mundo rural andino y arriba al pensamiento académico de Occidente; la otra parte de tradiciones occidentales para arribar al pensamiento simbólico de las culturas de los Andes. Superpuestas, estas trayectorias dan forma a un solo periplo circular iniciado en el Perú y que alcanza el mundo occidental para regresar a su punto de partida. De este modo, el artista peruano construye una identidad dinámico-circular cuyo desplazamiento le permite trasladarse entre distintas tradiciones culturales contiguas y entre periodos históricos diversos. Es, en realidad, un modelo de apropiación cultural con el que acceden a sus tradiciones andinas, europeas, amazónicas, africanas y asiáticas. Tal concepto descarta la idea de un mestizaje binario y esencial proclamado por los indigenistas y establece un concepto distinto: el mestizaje no como un estado sino como un fenómeno cultural activo y al alcance de cualquier individuo. A esta concepción de un artista peruano moderno a mediados del siglo XX se suma la relacionada con la naturaleza misma del arte. Cuando Westphalen afirma: «[N]o entendemos la tradición como un simple tomar conocimiento del legado del pasado, de ese abrumador legado de riquezas y miserias sin cuento, sino de su 'actualización'; ese legado hay que irlo pesando en la balanza de nuestra vida, pasarlo por nuestra experiencia para revivirlo, transformarlo, reformarlo, destruirlo, es decir, para hacerlo nuestro» (Westphalen, 1948b, p. 189),

[22] Esta visión binaria seguirá siendo la norma por décadas, Mientras, por ejemplo, Ratto observa opresión política y falta de integración en un país cultural, y étnicamente «a caballo entre una indianidad que inconscientemente se rechaza y un europeísmo deslumbrado, pero en el que no llegan a engastarse a gusto» (Ratto, 1963, pp. XIV-XV); Scorza predice un mestizaje cultural español-precolombino con la fórmula amalgamadora de lo «real maravilloso» (Scorza, 1963, p. II).

está postulando aprehender la continuidad cultural del Perú no como historia causal sino como «tradición» reiterativa. Los jóvenes artistas concluyen que hacer arte en el Perú es recibir, transformar y transmitir técnicas y concepciones artísticas legadas por una cultura milenaria.

El golpe de Estado del 27 de octubre de 1948 puso fin al gobierno de Bustamante y Rivero y a su programa democrático y a algunas de sus plataformas modernizadoras. Imposibilita, además, cualquier avance hacia el horizonte humanista e igualitario de la utopía republicana ácrata pensada por muchos jóvenes peruanos de los 40. En esos mismos años, en la Europa Occidental de posguerra, tal utopía y las experiencias concretas de solidaridad que le dieron base fueron reemplazadas por un sistema democrático parlamentario bastante uniforme (que en muchos casos volvió a darles poder a grupos autoritarios), fruto de la expansión de un nuevo capitalismo occidental con centro en los Estados Unidos. En el Perú, tal proceso socioeconómico liberal de inserción en un nuevo Occidente se pone en práctica a partir de noviembre de 1949, bajo la guía de la Comisión Financiera Norteamericana liderada por el estadounidense Julius Klein[23], y continúa durante la democracia parlamentaria reducida a un «mínimo indispensable» del gobierno electo de Odría (1950-1956). En 1949, Raúl Deustua deja el Perú para trabajar en Europa y los Estados Unidos; ese mismo año, Blanca Varela y Fernando de Szyszlo se embarcan hacia París. Los habían antecedido, en 1947, Salazar Bondy, quien partió a la Argentina; en 1948, Sologuren, que va a México y luego a Suecia; y Eielson, a Francia e Italia. Después de varios años, todos, excepto Eielson, regresan al Perú. La década del 40 y con ella las esperanzas de posguerra han terminado. Los años cincuenta transcurrirán bajo la influencia estadounidense, la Guerra de Corea y la Guerra Fría.

Raúl Deustua

A pesar de la gran diversidad que muestran las obras de estos cinco escritores y artistas, puede argüirse que la experiencia sociocultural del periodo, su formación intelectual y artística y la poética resultante marcan —y, al mismo tiempo, fundamentan— la obra que construyen desde 1950. Raúl Deustua, por ejemplo, quizá el más inaccesible del grupo, cultivó un aprendizaje de las tradiciones occidentales intensificado por sus continuos viajes y residencias en Europa y los Estados Unidos. Su poesía, dueña de una gran riqueza lingüística, refleja la formación cosmopolita de principios de los 40 —los

[23] Para mayor detalle, véase «Reforma monetaria en el Perú» (1949), en *El Trimestre Económico*, 64, pp. 600-627, que incluye el «Informe presentado por la Comisión Financiera Norteamericana contratada por la Junta Militar De Gobierno», del 5 de noviembre, firmado por Julius Klein; el Decreto Ley 11208, de la Junta Militar de Gobierno, fechado el 11 de noviembre, y un artículo editorial de *El Comercio* publicado el 14 de noviembre de ese año.

clásicos, el romanticismo, el simbolismo y las vanguardias anglosajonas— y también la expansión mundial del prosaísmo poético y narrativo (Gazzolo, 2014, p. 79), presente en su aprendizaje del modernismo anglosajón de Ezra Pound y T. S. Eliot. Deustua ha dado a conocer una obra poética muy breve de manera extremadamente esporádica; en ella destacan como recursos el motivo del desplazamiento tanto geográfico como temporal, las ruinas en tanto vestigios poseedores del Tiempo (Gazzolo, 2014, pp. 190, 232), la ceguera y el hermetismo. Yuxtapuesta a esta formación está su aprendizaje de la tradición nativa.

A finales de la década de 1950, mientras colaboran con la revista *Fanal*, Deustua y Eielson, en ese orden, tomarán parte en un proyecto cronístico publicando exploraciones de la identidad cultural a partir de una visión del legado antiguo desde Occidente: «El Perú visto desde Nueva York» (1957) y «El Perú visto desde Roma» (1958). Décadas más tarde, en su poema «Risorgimento» (1953), Deustua presenta Europa y América como dos espacios por los que se desplaza una conciencia, llevada ya por la nostalgia, ya por una identidad milenaria. Así da forma a lo que parece ser la visión de un clasicismo universal: «Esta es mi voz de incurable permanencia / devuelta a la forma del sol que me desvía / entre viejos y roídos telares de Florencia. ... ¿Y el Perú? ¿Su limpia arena de metales, / sus pulidos huesos / su riqueza de huesos minerales? ... De este techo de plomo y de metales, / que desploma ceniza y muerta arena, / quedan apenas rubios naranjales / y oliváceos cipreses de mi pena» (Deustua, 1955, p. 77).

Sebastián Salazar Bondy

La obra de Sebastián Salazar Bondy parecería, por otro lado, la antípoda de la de Deustua; es múltiple, diversa y prolífica. A pesar de su prematura muerte en 1964, a los cuarenta años de edad, Salazar Bondy publica crítica literaria y de arte, textos narrativos, educativos, teatro, periodismo, y guiones de cine, entre otros géneros. Luego del gobierno electo de Odría, participa activamente en la política como miembro fundador, en 1956, del Movimiento Social Progresista, en compañía de su hermano Augusto y otros intelectuales entre los que se encuentran ex miembros de la agrupación Espacio. Poéticamente, él es quizá el más coloquial y prosaico del grupo, y el primero en abordar la cotidianeidad y el tema urbano. Sobresale, por ejemplo, su largo ensayo *Lima la horrible* (1964) (ver López Soria en el vol. 6 de esta colección), un panorama crítico de la historia sociocultural de la ciudad, el criollismo limeño y los cambios traídos por la inmigración interna de mitad de siglo. Esos aspectos son más que evidentes en colecciones como *Confidencia en alta voz* (1960), *El tacto de la araña* y *Sombras como cosas sólidas* (publicadas póstumamente en 1966). Así aparecen, por ejemplo, en el poema «Identidad sentimental» de *Confidencia en alta voz*:

> Lima, aire que tiene una leve pátina de moho cortesano, / tiempo que es una cicatriz en la dulce mirada popular, / lámpara antigua que reconozco en las tinieblas, ¿cómo eres? // *Soy, como ayer, reina de huertos y baldíos / porque mi orgullo todavía reposa en una almohada de plumas, / y en el ocaso, gentes, árboles y oraciones / descienden hasta los balnearios del sur como una ola de fantasmas, en tanto en las chinganas de adobe de los cerros / la guitarra humedece con la melancolía del vals / la pálida lujuria que suele pintar de gris la madrugada* (Salazar Bondy, 1967, p. 151).

En una esfera más amplia, además de encontrarse en su aprendizaje sistemático de la pintura y literatura modernas, su versión de la poética grupal puede apreciarse en sus numerosos trabajos sobre poesía quechua y arte peruano antiguo. Un poema como «Cielo textil de Paracas» (1951) despliega un espacio tridimensional basado en una ejecución literaria de técnicas visuales precolombinas. El texto construye un paisaje de tres dimensiones donde figuras arquetípicas conectan las arenas de la costa peruana y los astros del cosmos: «En el telar, el cálido Paracas del desierto / borda su firmamento de felinos / y pone entre las garras la centella / real con la sierpe oscura de las matas» (Salazar Bondy, 1967, p. 108).

Jorge Eduardo Eielson

Jorge Eduardo Eielson aplicó los principios de esta poética tanto a su trabajo con las artes visuales como a su última poesía. Cuando dejó el Perú en 1948 acababa de obtener el Premio Nacional de Teatro y también de montar su primera exhibición artística. A poco de llegar a París, tanto su poesía como su producción visual darán un giro notable. De un trabajo artístico apoyado en *objets trouvés* y pintura de tono cubista, pasará a una estética geometrista apoyada en la obra de Piet Mondrian; y desde una poesía condensada y rica, como la de «Antígona» y *Reinos*, pasará a un coloquialismo y prosaísmo compactos e impactantes como los de *Habitación en Roma* (1951-1954). Eielson, a diferencia de los otros miembros del grupo, se hallará pronto en el centro de la cultura cosmopolita de la Europa de posguerra. En su contacto con artistas como los del *Nouveau Realisme* francés y el italiano Giuseppe Capogrossi, participará de un proceso estético en el que confluyen la voluntad de «desverbalizar» la literatura, «descorporeizar» la subjetividad y «desmaterializar» la obra de arte.

Hacia finales de los 50, Eielson produce textos conceptuales y prosaicos como los de *Naturaleza muerta* (1958) y, en 1960, colecciones altamente gráficas como *Canto visible* y *Papel* —este, en la práctica, puede considerarse parte de la documentación de un *performance* más que una producción literaria propiamente dicha—. En esta última producción resaltan los elementos no lingüísticos de los procesos de escritura y lectura. Luego de estos trabajos, Eielson suspende su producción literaria por veinte años. Durante esa pausa inicia su serie abierta de cuadros matéricos (ensamblajes construidos

con yeso, arena y restos biológicos) conocidos como el *Paisaje infinito de la costa del Perú*. La seguirá una serie de lienzos de color, plegados, entorchados, estirados y anudados que denominará *Quipus* en homenaje a los antiguos incas. Si bien en estas dos series se da predominio a los materiales de la obra artística (arena, lienzo o pigmentos) y con ellos produce imágenes abstractas, su centro no se encuentra en la imagen resultante sino en la posibilidad —la idea— de reconstruir mental y metódicamente una percepción del desierto peruano y de reemplazar el pincel occidental por la operación manual americana que anuda materiales precarios en un ambiente atemporal. Eielson configurará al artista como un moderno chamán, capaz de desplazarse por esferas no accesibles a todos los individuos, y de actuar como un vehículo reparador del tejido del universo. A esta visión responden su superposición de las figuras de Leonardo da Vinci y de Cristo, y las series de pinturas sobre lienzos crudos *Cabezas de Chamán* (1984-1986) y *Ceremonias ancestrales* (1986). Eielson recupera la noción griega de creación, en el concepto de *poiesis*, para declarar la existencia de poesía tanto escrita como no escrita. Mientras que el creador dinámico y culturalmente mestizo se desplaza entre culturas y tiempos en su obra visual, será recién en sus colecciones *Sin título* (2000) y *Celebración* (2001) donde por primera vez se encuentran en la poesía de Eielson la modernidad de finales del siglo XX y el mundo precolombino.

Blanca Varela

La expresión más aguda del modelo de artista moderno en el Perú se encuentra en la obra de Blanca Varela, por cuanto reconoce el espacio del patriarcado como una tradición en el campo de la cultura, y lleva la dinámica de la apropiación cultural al espacio del género. Por un lado, Varela se apropia de la relación de pareja construida por la poesía amorosa cortesana —el modelo sobre el cual se apoya el amor romántico—, y la superpone a la interacción moderna de la urbe, republicana y supuestamente democrática; por otro, «nacionaliza» el resultado, transformando el «cantar» juglaresco medieval en un «valsear» plebeyo de ciudadano. Con estos instrumentos accede a la tradición sentimental de las líricas finiseculares del vals peruano, al cortejo urbano y nocturno, y al reproche de pareja. Estas son las piezas con las cuales formaliza un modelo lúcido —y conflictivo— de humanidad. Como otros poetas, se apropia del existencialismo visceral del cual se valió antes Vallejo para representar un ser humano «universal» huérfano de la divinidad —un ser humano y una divinidad masculinos—. A diferencia de ellos, dirige su lógica en reverso para encarar a su interlocutor transgrediendo las prácticas del patriarcado: «Ve lo que has hecho de mí, la santa más pobre del museo, la de la última sala, junto/ a las letrinas, la de la herida negra como un ojo bajo el seno izquierdo» (Varela, 1972, p. 19), escribe en el poema «Vals del ángelus» de su colección *Valses y otras falsas confesiones*. Así, Varela aplica de manera rigurosa,

irreverente, igualitaria y extremadamente democrática, los estándares patriarcales del amor de pareja al supuesto individuo universal, con el fin de desencarnar el ejercicio del poder detrás de los presuntos instrumentos de igualdad y someter crudamente al sujeto masculino a las contradicciones del patriarcado moderno: «Así te he visto —escribe—, «vertiendo plomo derretido en las orejas inocentes, castrando bueyes, arrastrando tu azucena, tu inmaculado miembro, en la sangre de los mataderos. … / … / Tu imagen en el espejo de la feria me habla de una terrible semejanza» (Varela, 1972, p. 19).

A esta poética responde el título de su tercera colección, *Canto villano* (1978), adoptado también para las ediciones de su obra recogida. Varela no solo entiende las tradiciones culturales entre las que se desplaza como maneras de ordenar el mundo; las entiende también como tradiciones que construyen subjetividades de género. Debido a la radicalidad de sus operaciones, podría afirmarse que con Varela se funda un modelo de poeta peruana de posguerra[24]. En colecciones posteriores, la igualdad entre los géneros ya no está en discusión, y el énfasis está puesto en la existencia, la solidaridad, la amenaza de la desaparición de la especie y la palabra humana: «El amor es la tierra más frágil. En el orden del silencio el sílex castigado llora humanamente. Como un hombre. Como una mujer llora. // Danza lo inerte, lo informe se ilumina, el vacío procrea. Descansa el eco» (Varela, 1993b, p. 21). Títulos como *Ejercicios materiales* y *El libro de barro*, ambos de 1993, hacen referencia general a contextos arqueológicos y discursos originarios, pero no reflejan un acercamiento a lo divino y patriarcal: «Dios está allí porque lo creo a imagen y semejanza mía», escribe Varela (1993b, p. 20). Estos contextos arqueológicos y discursos originarios se presentan más bien como columnas que sostienen tradiciones y hacen posible un diálogo vasto sobre la muerte que nos iguala. Ante el inevitable final: «Basta de anécdotas, viandante. El mar se ha detenido. ... Hasta aquí —seda oscura y ripiosa su voz— tu vida, ha dicho. Esas fueron sus letras.» (p. 29), la respuesta es una minuciosa deliberación sobre lo vivo, entendido como materia animada capaz de hacer de la «casa mortal el barro de los sueños» mediante el poder de la palabra. El verbo también nos iguala: «Elemental es el canto de la memoria, como el grano de arena que lacera y florece hecho carne irisada, fuego perecedero, arcano» (p. 28).

Fernando de Szyszlo y su poética plástico discursiva

Es en 1948, en una nota periodística sobre la Galería de Lima, cuando se establece por primera vez una relación entre la pintura abstracta de Fernando de Szyszlo y los textiles precolombinos. Tal relación, sin embargo, es solo un lado de la manera en

[24] Su primer libro, *Ese puerto existe,* apareció en 1959, más de una década después de publicarse los de sus compañeros de grupo. Fue seguido por una obra breve, de cinco colecciones.

que este ha asumido y desarrollado la poética del grupo. El otro lado es la estrategia plástico-discursiva del pintor para vincular su obra con la literatura, en especial, la poesía. El primero de sus trabajos en establecer este vínculo es un *Homenaje a César Vallejo* (1950), en el cual se crean analogías entre formas visuales no figurativas, el trazo caligráfico y el contenido semántico de versos de Vallejo. A esta operación le seguirán la elaboración de otras analogías más vastas, como las que se dan, por ejemplo, en las series *Cajamarca* (1962), *Apu Inka Atahuallpaman* (1963) [Elegía a la muerte del Inca Atahualpa] e *Inkarrí* (1968). La primera analogía le permite apropiarse de técnicas narrativo-dramáticas de la visión de los vencidos de las crónicas coloniales para la creación de espacios y formas abstracto-expresionistas; la segunda le da la oportunidad de crear un protagonista de proyección cósmica tomado de los versos de la traducción de José María Arguedas del poema *Apu Inka*; y la tercera le hace posible partir de la estructura simbólica de la serie de mitos del Inka-Rey dada a conocer por Arguedas. Podría decirse que estas operaciones le permiten a Szyszlo construir una gramática visual de formas específicas para representar fuerzas emocionales y psicológicas tanto comunales como individuales. A las series mencionadas seguirán otras en las que Szyszlo emplea estrategias similares aplicadas a diversas fuentes poéticas europeas, americanas y peruanas como, por ejemplo, *Sol negro*, basado en la poesía de Gerard de Nerval; *Anabase*, de Saint John Perse; *Abolición de la muerte*, de Emilio Adolfo Westphalen; *Piedra de Sol*, de Octavio Paz; *Habitación No. 23*, de Enrique Molina; y *Recinto*, de Javier Sologuren.

Javier Sologuren

La primera mención a Javier Sologuren hecha en este ensayo fue la antología de 1963 realizada en colaboración con Luis Alberto Ratto. Su obra ha sido prolífica. Además de trabajos académicos, Sologuren produjo numerosos ensayos de crítica literaria y cultural, y también un número considerable de traducciones de poesía y narración, en particular de autores europeos y orientales[25]. Su trabajo incursionó incluso en las artes gráficas. Durante las décadas de 1960 y 1970 fue editor-impresor de una numerosa colección de plaquetas y libros que publicó 120 títulos bajo el sello de La Rama Florida, donde publicaron muchos escritores jóvenes. Dentro de la misma línea plural

[25] Una selección de sus ensayos se reunió inicialmente en el libro *Gravitaciones y tangencias* (1988), y sus traducciones de poemas franceses, italianos y suecos en las dos ediciones de *Las uvas del racimo* (Lima, 1975; México, 1989). En 1993 aparecieron traducciones del japonés en *El rumor del origen.* Su producción poética, por otro lado, se ha publicado a partir de una idea modular a través de la cual cada nueva unidad extiende un todo organizado, a la manera de *Cántico* del español Jorge Guillén, bajo el título general de *Vida continua*. En 2004, sus *Obras completas* fueron reunidas por Ricardo Silva-Santisteban y editadas en diez tomos bajo el sello de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

de la Peña Pancho Fierro y la revista *Las Moradas*, en esa colección se encuentran, por ejemplo, las traducciones al castellano de la *Canción quechua anónima Ijmacha* [La viuda] (1959), hecha por Arguedas, y de *América*, de Allen Ginsberg (1961), llevada a cabo por José Miguel Oviedo. En Javier Sologuren, la idea de una poética nacional asumida por el grupo —entendida como apropiación de un legado— toma forma nítida en imágenes de rescate arqueológico. En 1970, en «Recinto», el primero de tres extensos poemas-poéticas —los otros dos son «La Hora» (1980) y «Tornaviaje» (1989)—, Sologuren presenta el proceso subconsciente de creación poética del artista moderno como una dinámica espacio-temporal paralela a la labor de dos excavadores. Uno de ellos es un peruano (anónimo saqueador de tumbas precolombinas) y el otro un europeo (Heinrich Schliemann, el supuesto descubridor de la antigua Troya), quienes se desplazan simultáneamente hacia atrás (el pasado), hacia abajo (el subsuelo) y hacia el interior (al centro del planeta): «oculto esplendor bajo las patas del rebaño / bajo olivos y molles bajo tiempo / limpio todo limpio y callado // ... // (entonces amigo —dijo el huaquero, dijo / Schliemann— entonces vimos el tesoro) // decididos a extraer de cien mil / hojas secas el poema / ruido o palabra que fuera a quebrantar / la equívoca eternidad de la muerte» (Sologuren, 1971, pp. 137-138). Esta dinámica de apropiación cultural le ha permitido acceder a las tradiciones presentes en el Perú y concentrar las últimas décadas de su trabajo en la exploración de la cultura asiática del Lejano Oriente.

El impacto de su experiencia de posguerra, sin embargo, no se desvaneció con este tipo de desplazamientos, particularmente con el suyo hacia el Japón. Los siguientes versos de «La Hora» no son una advertencia acerca de lo ya vivido como hecatombe ni como amenaza final, sino una elección y apuesta por cierta concepción de lo humano que no debiera ser pensada como mera visión utópica:

> asistimos a una apoteósica danza de la muerte / al espectáculo del siglo / con comparsas masivas / y en coreografías de inenarrable pesadilla / con nubes de cercenado esplendor / pero eficazmente radioactivas / los megatones miden / sus méritos artísticos // está ciega la pupila del planeta / el miedo asume la dimensión del odio / las moscas no mueren tanto como los hombres / jamás ha sembrado la violencia / tantos cuerpos bajo el sol / hay brazos muertos y cabezas muertas / asomando / son legión los verdugos //... //pero repito / sin embargo no entierro la esperanza (Sologuren, 1989, p. 221).

Mucho después de cancelarse abruptamente el horizonte de un mundo libre y sin agresión, la posición de estos poetas ante el poder del Estado continúa siendo la misma que asumieron en defensa de la dignidad humana, amenazada por el gran cambio de los años cuarenta. En la obra de Javier Sologuren se encuentra un ejemplo preciso de este posicionarse ante la coerción.

Luego de ser desestimada por ciertas posiciones estético-políticas dominantes posteriores a la década de 1950, la obra de estos escritores y artistas, calificada por algunos de reaccionaria y europeizante, recobró gran interés gracias a la recopilación, edición y publicación de sus obras reunidas. Son los casos, en particular, de los trabajos de Blanca Varela y Jorge Eduardo Eielson, que cobraron importancia capital en la década de 1990. Su publicación permitió un encuentro y diálogo entre las preocupaciones artístico-académicas vigentes en Europa y los Estados Unidos y el tratamiento que la tradición moderna le había dado desde mediados del siglo XX tanto a las culturas nativas como a las minoritarias y al género.

Bibliografía

Aranzaens, Alberto H. [H.A.] (1948). Arte contemporáneo en el Perú. *El Comercio*, 18 de marzo, p. 8.

Arguedas, José María (ed.) (1939). *Canto kechwa*. Lima: Club del Libro Peruano.

Arguedas, José María (ed.) (1955). *Apu Inca Atawallpaman.* Lima: Juan Mejía Baca y P. L. Villanueva.

Arguedas, José María (transcripción) (1959). *Canción quechua anónima Ijmacha*. Lima: La Rama Florida.

Basadre, Jorge (1981). *La vida y la historia: ensayos sobre personas, lugares y problemas*. Lima: Industrial Gráfica.

Batalla, Carlos (2004). Sologuren y la generación del 50. *Libros & Artes, 8*, 4-5.

Carpio, Kelly & María Eugenia Yllia (2006). Alicia y Celia Bustamante, la Peña Pancho Fierro y el Arte Popular. *Illapa 3*, 45-60.

Castellet, José María (1960). *Veinte años de poesía española (1939-1959)*. Barcelona: Seix Barral.

Chang-Rodríguez, Eugenio (2007). *Una vida agónica, Víctor Raúl Haya de la Torre: testimonio de parte*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Conway, Martin (2002). Democracy in Postwar Western Europe: The Triumph of a Political Model. *European History Quarterly, 32*, 59-84.

Deustua, Raúl (1941). La poesía de José María Eguren. *3, 9*, 119-128.

Deustua, Raúl (1948). César Vallejo: poeta sin tesis. *Gala, 1*, 16.

Deustua, Raúl (1955). Risorgimento. *Letras Peruanas. Revista de Humanidades, 12*, 76-77.

Deustua, Raúl (2015). *Sueño de ciegos: obra reunida*. Edición de Ana María Gazzolo. Lima: Lápix.

Eielson, Jorge Eduardo (1943). Verbo místico y humano de César Vallejo. *La Prensa*, 2 de mayo, p. 6.

Eielson, Jorge Eduardo (1944). Antígona [fragmento]. *La Prensa,* 26 de noviembre, p. 8.

Eielson, Jorge Eduardo (1945a). Antígona. *El Mercurio Peruano, 218*, 189-195.

Eielson, Jorge Eduardo (1945b). *Reinos*. Lima: Cia. de Impresiones y publicidad.

Eielson, Jorge Eduardo (1945c). Apuntes. *La Prensa*, 30 de noviembre, p. 5.

Eielson, Jorge Eduardo (1945d). Apuntes. *La Prensa,* 13 de diciembre, p. 5.

Eielson, Jorge Eduardo (1947a). La pintura contemporánea del Perú: Sérvulo Gutiérrez. *La Nación*, 12 de enero, p. 4.

Eielson, Jorge Eduardo (1947b). La pintura contemporánea del Perú: Ricardo Sánchez. *La Nación*, 19 de enero, p. 4.

Eielson, Jorge Eduardo (1947c). La pintura contemporánea del Perú: Fernando de Szyszlo. *La Nación*, 26 de enero, p. 4.

Eielson, Jorge Eduardo (1947d). La pintura contemporánea del Perú: Ricardo Grau. *La Nación*, 23 de febrero, p. 4.

Eielson, Jorge Eduardo (1947e). La pintura contemporánea del Perú: Carlos Quíspez Asín. *La Nación*, 9 de marzo, p. 4.

Eielson, Jorge Eduardo; Sebastián Salazar Bondy & Javier Sologuren (eds.) (1946). *La poesía contemporánea del Perú*. Lima: Cultura Antártica.

Escobar, Alberto (ed.) (1965). *Antología de la poesía peruana*. Lima: Nuevo Mundo.

Gazzolo, Ana María (2014). «Raúl Deustua y la poética de lo oscuro». Tesis de Doctorado. Lima: UNMSM.

Gazzolo, Ana María (2015). Cronología. En Raúl Deustua, *Sueño de ciegos: obra reunida* (pp. 29-34). Lima: Lápix.

Guardia Hernández, Andrea Milena (2016). The Endless Burial of Polynices in Jorge Eduardo Eielson's Antígona. *MuseMedusa 4*. http://musemedusa.com/dossier_4/andrea-milena-guardia-hernandez/

Gullón, Ricardo (1953). La generación poética de 1952. *Asomante, 9*, 70-72.

Häberle, Peter & Héctor López Bofill (2015). *Poesía y derecho constitucional: una conversación.* Lima: Centro de Estudios Constitucionales.

Jiménez Borja, José (1947). *Las Moradas 1*. En Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy y Javier Sologuren, eds., *La poesía contemporánea I* (pp. 95-97). Lima: Cultura Antártica.

Monguió, Luis (1954). *La poesía posmodernista peruana*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Montseny, Federica (1931). Definición de anarquismo. *La Revista Blanca 197*, 142-146.

Núñez, Estuardo (1938). *Panorama actual de la poesía peruana.* Lima: Antena.

Paz, Octavio (1964). El caracol y la sirena. *Revista de la Universidad de México, 4*, 4-15.

Ratto, Luis Alberto & Javier Sologuren (1963). *Biblioteca de Cultura Peruana Contemporánea. Poesía*. Vol. VIII. Lima: Ediciones del Sol.

Rebaza Soraluz, Luis (2000). *La construcción de un artista peruano contemporáneo: poética e identidad nacional en la obra de José María Arguedas, Emilio Adolfo Westphalen, Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy, Fernando de Szyszlo y Blanca Varela*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Católica del Perú.

Rebaza Soraluz, Luis (2017). *De ultramodernidades y sus contemporáneos*. Lima: Fondo de Cultura Económica.

Ribes, Francisco (1952). *Antología consultada de la joven poesía española*. Santander: Hermanos Bedia.

Ríos, Juan (1946). *La pintura contemporánea en el Perú*. Lima: Cultura Antártica.

Rochabrún, Guillermo (2009). *Batallas por la teoría. En torno a Marx y el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Rodríguez Rivera, Guillermo (1996). El cambio en la poesía en español a partir de los años 40. *Encuentro de la Cultura Cubana*, *3*, 97-113.

Romualdo Valle, Alejandro (1961). *Desde abajo*. Lima: Tawantinsuyo.

Rouillón, Guillermo (1950). *Presencia y actitud de nuestros poetas*. Lima: Iris.

Salazar Bondy, Sebastián (1945). Breve glosario a José María Eguren. *La Razón*, 8 de febrero.

Salazar Bondy, Sebastián (1946a). *Cuaderno de la persona oscura*. Lima: Lumen.

Salazar Bondy, Sebastián (1946b). La poesía nueva del Perú. En Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy y Javier Sologuren, eds., *La poesía contemporánea del Perú*. Lima: Cultura Antártica.

Salazar Bondy, Sebastián (1947). Nota. *Las Moradas*, 1, 97-98.

Salazar Bondy, Sebastián (1953). Poetas, poemas, poéticas. *La Prensa*, 30 de enero.

Salazar Bondy, Sebastián (1960). Poesía quechua del Perú. *Boletín Cultural Peruano,* 6, 194-197.

Salazar Bondy, Sebastián (ed.) (1964). *Poesía del Perú de la época precolombina al modernismo.* Buenos Aires: Universitaria.

Salazar Bondy, Sebastián (1967). *Obras de Sebastián Salazar Bondy. Tomo 3: Poemas*. Lima: Moncloa.

Salazar Bondy, Sebastián (2014). *La luz tras la memoria: artículos periodísticos sobre literatura y cultura (1945-1965)*. Edición de Alejandro Susti. Lima: Lápix.

Sánchez Martínez, César Félix (2014). El fin de la ilusión republicana. Demócratas cristianos en el ocaso de la república criolla peruana (1821-1980). *Fuego y Raya, 7*, 101-140.

Scorza, Manuel (ed.) (1963). *Poesía contemporánea del Perú: antología*. Lima: Casa de la Cultura del Perú.

Solís Mendoza, Nazareth (2011). Presencia de César Vallejo en la poesía española de la generación del cincuenta. *Mercurio Peruano, 524*, 284-290.

Sologuren, Javier (1960). Poesía quechua del Perú. *Boletín Cultural Peruano, 6*, 194-197.

Sologuren, Javier (1966). *Vida continua*. Lima: Ediciones de La Rama Florida & Biblioteca Universitaria.

Sologuren, Javier (1969). *Tres poetas, tres obras: Belli-Delgado-Salazar Bondy*. Lima: Instituto Raúl Porras Barrenechea.

Sologuren, Javier (1971). *Vida continua*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

Sologuren, Javier (1976a). La poesía del 40: Eielson. Suplemento *La Imagen* del diario *La Prensa*, 4 de julio.

Sologuren, Javier (1976b). La poesía del 40: Blanca Varela. Suplemento *La Imagen* del diario *La Prensa*, 25 de julio.

Sologuren, Javier (1976c). La poesía del 50: Cecilia Bustamante. Suplemento *La Imagen* del diario *La Prensa*, 29 de agosto.

Sologuren, Javier (1989). *Vida continua*: *Obra poética [1939-1989].* Lima: Colmillo Blanco.

Valente, José Ángel (1971). César Vallejo, desde esta orilla. En *Las palabras de la tribu*. Madrid: Siglo XXI.

Varela, Blanca (1972). *Valses y otras falsas confesiones*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

Varela, Blanca (1993a). *Ejercicios materiales*. Lima: Jaime Campodónico.

Varela, Blanca (1993b). *El libro de barro*. Madrid: Ediciones del Tapir.

Vlavianos, Basil John (1945). Laocracy Versus Conservatism in Greece. *The Journal of Educational Sociology*, *8*, 457-461.

Westphalen, Emilio Adolfo (1948a). La tradición, los museos y el arte moderno. *Las Moradas, 5*, 187-193.

Westphalen, Emilio Adolfo (1948b). ¿Una expresión genuinamente americana? *Las Moradas, 4*, 67-69.

La década de 1950 y el signo de la diversidad

Ana María Gazzolo
Pontificia Universidad Católica del Perú

1. Acerca de una generación

Empiezo a escribir acerca de una década de la poesía peruana —la de 1950— consciente de su complejidad, pues ni sus representantes nacen para la literatura ese año ni un episodio notable se identifica con él ni se trata de un decenio caracterizado por su homogeneidad. Mi reflexión acerca de la producción poética de este periodo especialmente significativo —pues ha pasado a ser considerado como central en el devenir de la poesía del siglo XX— no puede soslayar que la denominación de «Generación del 50» ha desvirtuado el concepto mismo de generación, en el sentido de haber forzado la delimitación del periodo que abarcaría, pues reduce a diez años los quince que señala la teoría de las generaciones. Tampoco ignoro que no es posible hablar de un conjunto compacto y unitario de poetas, que algunos han quedado relegados a límites poco definidos o a la frágil memoria del tiempo, y que los intereses y las corrientes no siempre fluyen en las mismas direcciones. La diversidad, pues, es un rasgo que caracteriza esta generación, cuyo inicio debe señalarse en la década anterior. Resulta extraño que, si bien algunos miembros han declarado y escrito acerca de la incongruencia de esta denominación, como se verá más adelante, hayan seguido utilizándola como lo hacen otros críticos y antólogos. Ella se ha impuesto para referirse a poetas de gran calidad y estilos diversos, pero también ha dado comienzo al hábito de establecer generaciones por décadas que, sin justificación, han seguido proponiéndose.

Las opiniones vertidas por tres poetas y críticos de dicho periodo sirven para sostener lo que vengo afirmando. Ellos son Wáshington Delgado, Américo Ferrari y Javier Sologuren, quienes coinciden en el parecer de que la generación se inicia años antes del 50. En los artículos titulados «El contexto de la Generación del 50: Un aire de rebeldía», «Primera ubicación de Manuel Scorza», «Testimonio y comentario del 60» y «Jorge Puccinelli y la revista *Letras Peruanas*», Delgado hace precisiones sobre este tema. En el primero recuerda:

> La primera observación oportuna en lo tocante a la Generación del 50 es que inició su actividad literaria antes de 1945. ¿Por qué se ha dado en llamarla Generación del 50? Que yo recuerde, no se produjo en ese año ningún acontecimiento político, social o literario especialmente significativo. Más importantes fueron, literariamente, los años 1944, cuando Jorge Eduardo Eielson publicó *Reinos*; o de 1947, cuando apareció el primer número de *Las Moradas*, la hermosa revista literaria dirigida por Westphalen; o 1948 y 1951, años en que se fundaron *Mar del Sur* y *Letras Peruanas*, revistas impulsadas en gran medida por miembros de la Generación del 50 y en las que colaboraron casi todos sus poetas y narradores. No hay explicación plausible para el nombre de Generación del 50 (Delgado, 2008, II, p. 443).

Y luego de las consideraciones literarias pasa a las políticas, relacionadas con los gobiernos de Bustamante y Rivero y de Odría. Durante el primero, «se abrieron fronteras y prisiones a fin de que retornaran a la vida pública los políticos e intelectuales presos o desterrados» (p. 444); y el segundo no logró destruir cierto margen de libertad en medio de la persecución a ideólogos y a políticos (p. 445). Delgado subraya que los autores de este periodo no «tuvieron la misma ideología, ni se unieron a las mismas escuelas literarias, ni usaron las mismas técnicas o procedimientos expresivos, pero todos vivieron en esta democrática atmósfera cultural y se nutrieron de ella» (p. 446). En el texto dedicado a *Letras Peruanas*, habla de generación «aluvional», y en el dedicado a Manuel Scorza, califica de «fecha arbitraria» (p. 566) la del 50 y vuelve a mencionar que manifestaciones literarias de algunos miembros de esta generación datan desde 1942. Por otro lado, apunta el hecho de que los poetas reconocidos como sus integrantes no conformaron un grupo estrecho ni firmaron un manifiesto literario. Aunque hay que recordar que el prólogo que Sebastián Salazar Bondy escribe para *La poesía peruana contemporánea* (1946), edición antológica preparada con Javier Sologuren y Jorge Eduardo Eielson, tiene características de una declaración de principios poéticos con los que se identifica el grupo que inicia esta generación. Asimismo, la aparición del pronunciamiento de la agrupación Espacio (1947), al que adhirieron, entre otros artistas y arquitectos, poetas de este periodo, es un indicador de una inquietud y un propósito compartidos. Dejan en claro que el arte y la arquitectura deben inscribirse en la modernidad y no mirar al pasado, y sus miembros animan polémicas reuniones e impulsan publicaciones, como la revista del mismo nombre del grupo, en la que colaboraron varios de nuestros poetas.

Javier Sologuren se ha referido repetidamente a su grupo generacional en entrevistas y en textos acerca de sus integrantes. Con frecuencia, ha dividido el decenio en dos lustros para marcar la diferencia en los rasgos de estilo de aquellos nacidos entre 1921 y 1926 con respecto a los nacidos entre 1927 y 1931. Marca estas fechas de memoria y asume que el año de nacimiento de Raúl Deustua es el mismo que el suyo (1921),

cuando en realidad es 1920, y fija el límite del segundo lustro —que debería quedar en 1930— en 1931, año de nacimiento de Pablo Guevara. Lo importante es que Sologuren propone una diferenciación que se sustenta en experiencias y lecturas distintas y en el hecho de que los miembros del primer grupo salieron del país cuando se inicia el ochenio de Odría y no vivieron, como los integrantes del segundo grupo, la agitación y el compromiso político de la época. Lo que falta determinar en su propuesta es la extensión del periodo de una década dividida en dos lustros a por lo menos un lustro precedente y aún más, que constituye el campo de actuación del grupo de amigos que él siempre recuerda y que en esos años de la década del 40 gozaron de la cercanía amical e intelectual de José María Arguedas y de Emilio Adolfo Westphalen. Ellos son Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy, Blanca Varela y Raúl Deustua.



Imagen 1. Raúl Deustua en los años cuarenta.

Américo Ferrari aborda un ensayo sobre Sologuren, Deustua, Eielson y Salazar Bondy enmarcándolos en lo que él llama tercera generación, y señala con ello una separación con respecto al grupo de poetas nacidos después de 1925. Caracteriza a los poetas de los que se ocupa el hecho de haber empezado a publicar en los años cuarenta. Menciona también dentro de este periodo a Gustavo Valcárcel, Leoncio Bueno y Augusto Lunel. Resulta indispensable resaltar que el nombre de «generación» no es utilizado por Ferrari con convicción, tal vez por el hecho de que los pocos representantes que menciona y el hecho de limitar sus fechas de nacimiento al arco de cinco años hacen pensar en un grupo y no en una representación generacional nutrida y con matices

expresivos. De otro lado, Ferrari hace hincapié en la significación de un periodo tan corto y deja entrever que de ninguna manera pueden comprobarse en ese contexto fenómenos creativos, cuyo reconocimiento puede tardar, y ni siquiera la evolución de una obra personal que debe juzgarse en los términos más amplios, incluso más allá de la vida de un autor.

> Llamo aquí «tercera generación» a los poetas peruanos de este siglo nacidos en la primera mitad del decenio de los 20 y que empezaron a escribir su obra poética durante los años, o al final, de la segunda guerra mundial, históricamente una época crucial para el mundo y caracterizada para el Perú por la breve interrupción de una serie de dictaduras militares y civiles; pero debo confesar que utilizo el término meramente convencional de «generación» de mala gana y por no tener otro a mano: se suele contar en efecto de manera mecánica una generación por decenio, cuando muchas veces los poetas que empiezan a escribir en tal o cual decenio tienen muy poco en común a menos que hayan constituido en un momento dado un movimiento o un grupo con intereses o preocupaciones culturales, artísticas o sociales comunes, pero es claro que esos movimientos literarios o poéticos no caben por lo general en el marco estrecho de un decenio, ni un decenio significa nada en la continuidad y las rupturas de la creación (Ferrari, 2003, p. 373).

En el origen de las anteriores consideraciones se halla el texto introductorio a la antología *Poesía contemporánea del Perú*, que Manuel Scorza llama «Advertencia» y en el que intenta explicar las razones de su selección. Sin embargo, aquello que más repercusión alcanzó, es decir, el nombre de «generación del cincuenta», no queda suficientemente justificado. En ella propone una selección de poetas que han escrito o publicado luego de la muerte de Vallejo (1939) y antes de la producción de inicios de la década de 1960, pues la antología se publica en 1963. Lo que llama la atención es la ligereza con que inicia o recoge una denominación que, a pesar de su falta de sustento, marcará la periodización de la poesía peruana del siglo XX, al punto de volverse automática:

> En rigor, este panorama no es ni siquiera una «antología contemporánea», pues, en el presente volumen solo figuran los poetas nacidos entre 1920 y 1930. Forman un grupo, una generación que no es aventurado llamar la «generación del cincuenta» porque hacia 1950 es cuando surge, rotundamente, su rostro. Que todos estos poetas hayan nacido en el mismo decenio les da, repetimos, un sentido colectivo que tal vez era necesario destacar (Scorza, 1963, p. VIII).

Scorza no explica en qué consiste ese sentido colectivo, aunque sugiere que el hecho de que los poetas sean coetáneos sería suficiente razón para sustentarlo.

Es claro que lo que ha sucedido en el panorama de la poesía peruana de mediados del siglo XX es una aceptación pasiva de la periodización por décadas y que las denominaciones que identifican a las supuestas generaciones no obedecen a una reflexión y a una elemental fundamentación. Consciente de que toda clasificación tiende a poner límites que, en el caso de las expresiones artísticas, se manifiestan con frecuencia inconvenientes y salvables, considero que es necesario retrotraer la fecha de la denominación a 1945, entendiendo que en ese año confluyen poetas noveles y reconocidos, cambios sociopolíticos, marco internacional, y que poco después afloran pronunciamientos, premios, revistas. Es necesario reconocer, además, que en dicha generación se distinguen momentos, grupos, tendencias, ideas y actuaciones públicas diferenciadas, que la enriquecen. Su sello es, pues, la diversidad y la multiplicidad.

2. La década, los poetas, los medios

El ámbito en el que tiene lugar la producción y la difusión de las manifestaciones poéticas, así como las de otras formas de arte, es singularmente complejo y en apariencia contradictorio. En realidad, el periodo empieza a definir su signo en 1948, cuando Odría da un golpe de Estado y acaba con la ilusión de que el orden constitucional perdure. Entre ese año y el siguiente, varios poetas deciden o se ven obligados a abandonar el país, bien sea por desesperanza o por el deseo de vivir nuevas experiencias y aprendizajes, en coincidencia con el final de la Segunda Guerra Mundial; bien sea por la persecución política. A comienzos de la década de 1940 habían hecho su aparición, a través de publicaciones en periódicos y revistas, poetas nacidos a partir de 1920 que habrían de explorar modalidades expresivas que en la década siguiente hallarían un significativo desarrollo. Un primer grupo de poetas se reúne en torno a las figuras de Emilio Adolfo Westphalen y José María Arguedas en la Peña Pancho Fierro y, posteriormente, colaboran en la revista *Las Moradas* (1947-1949) que dirigía el primero. Ellos son Raúl Deustua, Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy, Javier Sologuren y Blanca Varela, quienes comparten formación e inclinaciones. En la época de *Las Moradas* se acerca al grupo Francisco Bendezú, quien publicará en sus páginas algunos poemas. Otro grupo es el que se da a conocer bajo el nombre de los Poetas del Pueblo, de filiación aprista, integrado por Luis Carnero Checa, Guillermo Carnero Hoke, Antenor Samaniego, Manuel Scorza, Gustavo Valcárcel y Alberto Valencia, entre otros; al grupo adhieren también poetas algo mayores y ya reconocidos, como Alberto Hidalgo, Julio Garrido Malaver y Mario Florián. Entre fines de la década y comienzos de la siguiente, la mayor parte salió al exilio a Chile o a México, a excepción de Scorza, que marchó a Francia. Por otro lado, los del primer grupo también emigraron, pero por propia voluntad; entre el 48 y el 49 viajaron a París

Eielson, Deustua y Varela; Sologuren, a México y luego a Suecia, y Salazar Bondy, a Buenos Aires. También Américo Ferrari, inscrito en la Juventud Aprista y encarcelado por ese motivo, deja el país con rumbo a París tiempo después. Además de ellos, otros poetas se dan a conocer en este periodo y continuarán su trabajo creativo en los años siguientes, como Alejandro Romualdo, quien primero firmaba como Alejandro Valle, y Demetrio Quiroz-Malca.

El periodo, entonces, podría ser definido no solo por el concepto de diversidad, sino por el de fluencia, pues la producción poética de los distintos actores discurre, o fluye, con características diversas, desde antes del año 1950, desconociendo una línea demarcatoria en el tiempo como la de dicho año, que implica el reconocimiento del movimiento constante de las experiencias poéticas que trasvasan cualquier línea demarcatoria. El límite entre los dos decenios no existe y ni siquiera las delimitaciones en el ámbito de cada obra ni entre los poetas entre sí; se trata de una etapa en la que las tendencias se cruzan, se fusionan, se adaptan a las necesidades expresivas individuales. Ellos abren las puertas a todas las influencias, leen a poetas de distintas lenguas, épocas y estilos, y ya no dudan acerca de los modelos de nuestra poesía del siglo XX: Eguren y Vallejo marcan dos fuerzas de estilo. En suma, los poetas que inician su andadura en los años cuarenta continúan produciendo y algunos de los notables poetas asociados a la década de 1950 publican antes en revistas y periódicos; pero también están los que se dispersan por diferentes motivos, los que trabajan en solitario, los que se internan en el silencio, por voluntad propia o por indiferencia ajena.

Los medios que desempeñan un papel fundamental en la difusión de la poesía peruana de esos años son, además de la ya mencionada revista *Las Moradas* (1947-1949), la revista *Historia* (1943-1945), dirigida por Jorge Basadre, que acogió colecciones de poetas jóvenes, como *Reinos*, de Eielson y *El Morador*, de Sologuren; *Mar del Sur* (1948-1953), donde publicaron Deustua, Sologuren, Varela; *Idea, artes y letras*; *Perú nuevo. Quincenario de crítica, arte e información*, donde publica por primera vez Blanca Varela dos breves poemas; *Letras Peruanas. Revista de Humanidades* (1951-1963), dirigida por Jorge Puccinelli y tal vez la más representativa de la generación; además de *Cultura peruana* (1941-1964), *Literatura* e inclusive *Fanal* (1945-1968), que no publicaba poesía, pero sí artículos sobre literatura peruana. Las revistas, así como los periódicos, cumplieron la labor de reunir y de poner de relieve a figuras que continuarían evolucionando y diferenciándose; es el caso de Blanca Varela, quien difunde primero dos breves poemas ligados a la canción y luego, en *La Prensa* y en *Las Moradas*, textos de rasgos surrealistas que muy poco tienen que ver con el estilo que distingue su obra madura.

Otro signo del lugar que van ocupando los nuevos poetas es el Premio Nacional de Poesía José Santos Chocano, que formaba parte de los premios de Fomento a la

Cultura que concedía el Ministerio de Educación. Entre los otorgados en 1944 y 1945 se podría trazar una línea divisoria entre un estilo vinculado con el indigenismo, el de Mario Florián en *Urpi*, muy cercano a la canción popular india, y el que, derivado del influjo simbolista y la vanguardia surrealista, se observa en *Reinos*, de Eielson. A partir de 1945, el premio recaerá en Gustavo Valcárcel (1947), Alejandro Romualdo (1949), Alberto Escobar (1951), Wáshington Delgado (1953), Pablo Guevara (1954), Demetrio Quiroz-Malca (1955), Manuel Scorza (1956), Francisco Bendezú (1957), Juan Gonzalo Rose (1958), Eleodoro Vargas Vicuña (1959), Javier Sologuren (1960) y Carlos Germán Belli (1962)[1]. En la mayor parte de los casos se trata de libros iniciales que no muestran aún la evolución de cada poética particular y, por ello, no se apartan significativamente del canon. Valcárcel, por ejemplo, es premiado por un conjunto de sonetos amorosos, y ni Romualdo ni Guevara dan aún señales de su experimentalismo posterior; no es el caso de Sologuren, quien ya había consolidado su expresión poética. Lo que hay que destacar es que el premio reconozca a poetas jóvenes de calidad notable y que en cierta forma actúe como un anticipador del papel relevante de la mayoría de ellos.

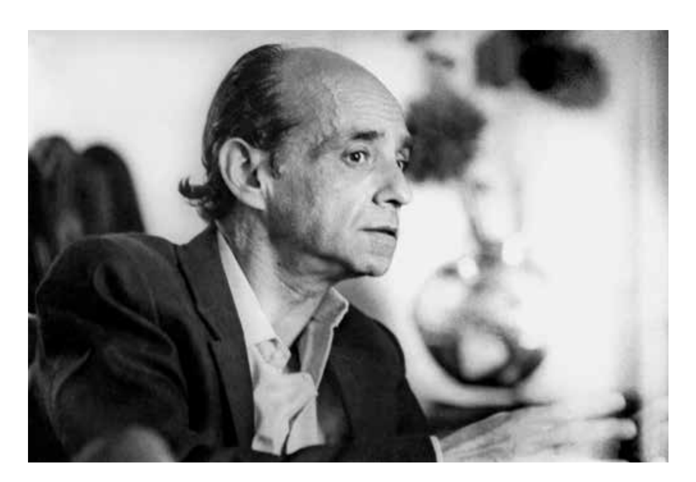


Imagen 2. Carlos Germán Belli en 1982. Fotografía de Herman Schwarz.

[1] En 1946, este premio le es otorgado a Martín Adán por *Travesía de extramares*, libro que solo se publicará en 1951. El poeta fue apreciado sobre todo por los integrantes del primer grupo de la generación que nos ocupa, quienes lo conocieron gracias a Emilio Adolfo Westphalen. Recordemos que fue incluido en *La poesía contemporánea del Perú* y que el ensayo de presentación estuvo a cargo de Jorge Eduardo Eielson.

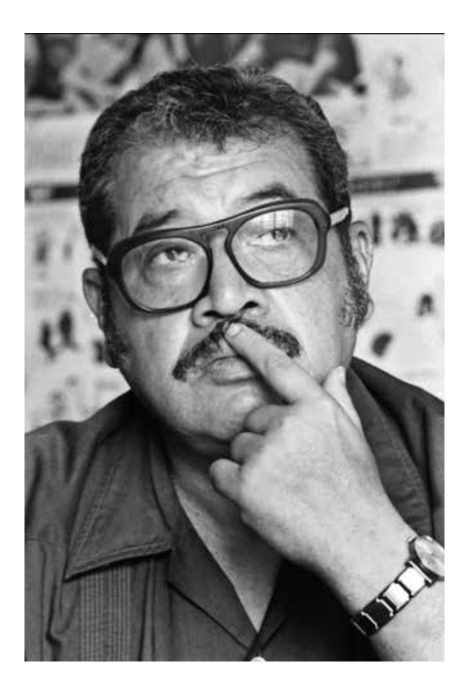




Imagen 3. Francisco Bendezú en 1981. Fotografía de Herman Schwarz.



Imagen 4. Wáshington Delgado en 1994. Fotografía de Herman Schwarz.

La diversidad en la expresión de estos poetas se irá haciendo evidente a medida que cada uno de ellos va madurando la propia experiencia vital y literaria, y en la que también influyen la situación y la visión del país. El contexto sociopolítico, en el que la censura y la persecución ideológica campean y que no cambia hasta el fin de la dictadura de Odría, en 1956, repercute no solo en la actitud crítica que adoptan los poetas, sino en la elección de los temas que tocan y en el tono que emplean algunos de ellos. Pero en estos años se observa menos sentido grupal, a excepción de los poetas obreros del «Grupo Intelectual Primero de Mayo». La dispersión del exilio, por un lado, y las restricciones para reunirse fuera del ámbito universitario hacen que el acto de reunión se produzca en la escritura, en las publicaciones, en la lectura. En la década del 50 dan a conocer sus primeros libros Carlos Germán Belli, Eugenio Buona, Leopoldo Chariarse, Wáshington Delgado, Alberto Escobar, Pablo Guevara, Efraín Miranda, Juan Gonzalo Rose y José Ruiz Rosas[2]. Leoncio Bueno, fundador del grupo

2 Carlos Germán Belli, *Poemas* (1958); Eugenio Buona, *Historias como fábulas* (1955); Leopoldo Chariarse, *Los ríos de la noche* (1952); Wáshington Delgado, *Formas de la ausencia* (1955); Alberto Escobar, *De misma travesía* (1950); Pablo Guevara, *Retorno a la creatura* (1957); Efraín Miranda, *Muerte cercana* (1954); Juan Gonzalo Rose, *La luz armada* (1954); José Ruiz Rosas, *Sonetaje* (1951).

Primero de Mayo, publica algunos poemas en ediciones grupales, pero su primer libro, *Al pie del yunque*, aparecerá en 1966[3]; y Yolanda Westphalen, aunque coetánea de los autores arriba mencionados, publica su primer libro, *Palabra fugitiva*, en 1964. Menos integradas a la impresión de conjunto que dan estos autores en tiempos recientes, se hallan las voces de Rosa Cerna, Augusto Elmore, Julia Ferrer, Sarina Helfgott, Augusto Lunel, Fernando Quíspez Asín, Lucía Ungaro. Elmore publica en 1954 *Origen* en Buenos Aires, donde vivía, con prólogo de Alberto Hidalgo. Helfgott publica su primer poemario, *La luz pródiga*, en 1956, pero se había dado a conocer antes como dramaturga con *La red* (1953) y ganó el premio de teatro UNMSM en 1961 con *La jaula*. Ferrer, seudónimo de Julia del Solar, se mueve en el mundo del teatro y la radiofonía; en 1958 recopila *Imágenes porque sí* y, en 1966, *La olvidada lección de cosas olvidadas*. De Augusto Lunel, seudónimo de Augusto Gutiérrez, aparece en México, donde se hallaba desterrado, *Los puentes* (1955), con dibujo en portada de Leonora Carrington. En 1952, había difundido un manifiesto no específicamente literario, titulado «La magia dorada», en la revista *Idea. Artes y Letras* (año 3, Nº 2), donde responde a la pregunta «¿Qué es entonces la Magia Dorada? Es vivir como si fuésemos inmortales; es no dejar que se suban a nuestras rodillas los poetas falderos; es ir contra los tranvías, pero estar de acuerdo con los vehículos que chocan; es estar contra todas las leyes, pero especialmente contra la ley de gravedad». Y, finalmente, declara que «no negamos la existencia de nada porque nosotros lo creamos todo». De Quíspez Asín, sobrino de César Moro, se sabe que muere a los 35 años, en 1962, y al año siguiente sus padres editan sus poemas reunidos bajo el título de *Paisajes para una emperatriz*. Por su parte, Ungaro, quien es incluida en una antología preparada por Puccinelli para *Letras Peruanas* en 1951, había publicado una primera colección en 1945, titulada *Preludios íntimos*, y más adelante fijó su residencia en Estados Unidos, donde continuó publicando como Lucía Ungaro de Fox. Pero estos son algunos casos, el periodo es rico en personajes, algunos poco o de ningún modo estudiados.

[3] A Leoncio Bueno se le otorgó el Premio CASLIT en 2016.

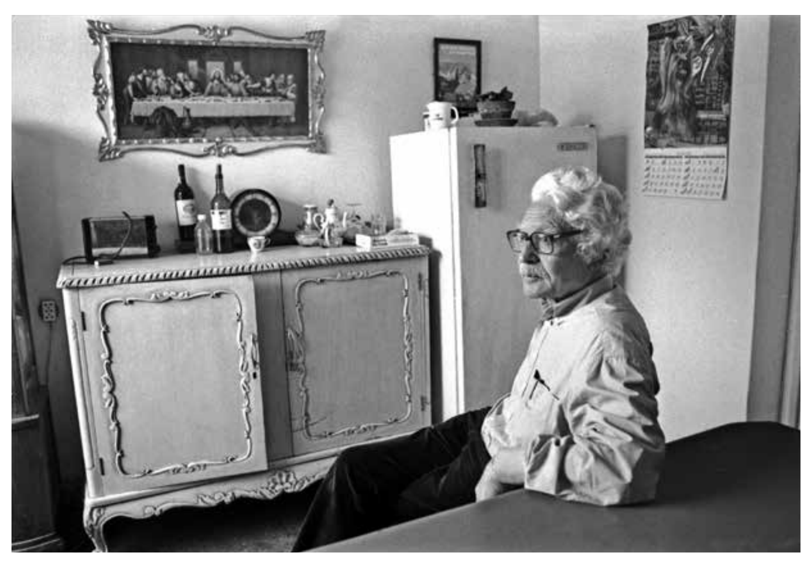


Imagen 5. Américo Ferrari en 1995. Fotografía de Herman Schwarz.

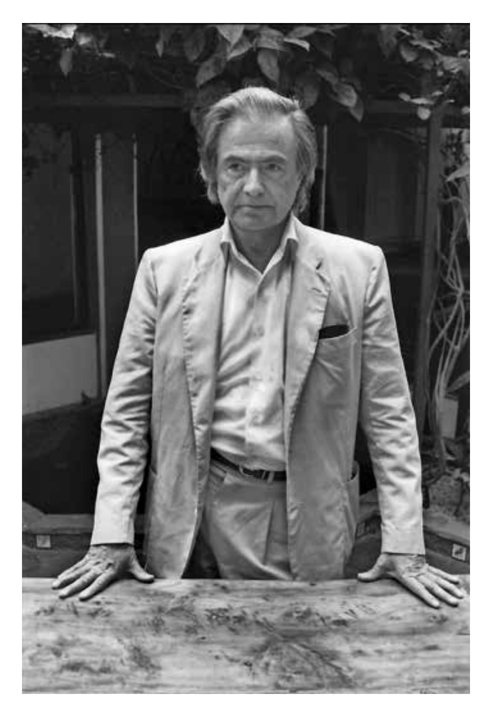


Imagen 6. Leopoldo Chariarse en 1998. Fotografía de Herman Schwarz.



Imagen 7. Pablo Guevara en 1995. Fotografía de Herman Schwarz.

De otro lado, los críticos han identificado con esta década la dicotomía poesía social / poesía pura, utilizada como instrumento de división y hasta de enfrentamiento. Según el lado en que se colocaran los polemistas, se trataba de invalidar al otro y de demostrar la prevalencia de un punto de vista, es decir, el de una concepción de la poesía. A raíz de la publicación de *Edición extraordinaria* (1958), de Alejandro Romualdo, Mario Vargas Llosa difunde en *Literatura* (N° 3) un artículo titulado «¿Es útil el sacrificio de la poesía?» en el que desarrolla una crítica detallada y equilibrada de los que considera los desaciertos del libro. Para Vargas Llosa, «Romualdo quiere hacer de su poesía un elemento de lucha, tan definitivo y contundente como una ametralladora o un cañón. Y como esta lucha es para él lo esencial, su interés por la poesía se ha vuelto meramente utilitario». El novelista reconoce el valor de la obra previamente publicada de Romualdo y manifiesta su desconcierto ante este poemario, en el que «la finalidad que se ha trazado exige que renuncie a los medios de elaboración propios de la poesía» y utilice recursos publicitarios. Aclarando que no rechaza el contenido, sino el procedimiento, Vargas Llosa termina diciendo que «El sacrificio de la poesía no favorece a ninguna causa. Porque quien coge un libro de poemas espera antes que nada encontrar poesía». Romualdo no contestó a la crítica de Vargas Llosa, pues consideró que, a pesar de su oposición, había comprendido su libro. La polémica se desató cuando José Miguel Oviedo publicó un artículo que fue considerado ofensivo, y a la respuesta de Romualdo siguió la de Arturo Corcuera —joven poeta liberteño que había publicado en *Cuadernos trimestrales de poesía*— y otros más. Algunos de los poetas catalogados como «puros» expresaron con el tiempo su extrañeza o su desacuerdo con el calificativo que les fue aplicado.

Pasados más de cincuenta años, esta pretensión de colocar en bandos opuestos a «poetas puros» y «poetas sociales» no tiene suficiente asidero porque, por un lado, se basa en criterios no poéticos, en la necesidad de proponer una respuesta a los requerimientos sociales e ideológicos que, para estos, los primeros no satisfacen; y, por otro, simplifica a tal punto que no toma en cuenta el hecho de que los poetas no siguen, a lo largo de su trayectoria, una sola de estas vertientes. Lo que cuenta es el lenguaje, lo que aporta cada uno a la expresión poética de su tiempo y de qué manera la discusión generada por la publicación del libro de Romualdo pudo estimular un proceso que seguiría desarrollándose en la década siguiente, incluso en la palabra de otros poetas. Aquellos que en los años finales de la década escriben poesía social hacen posible que el lenguaje popular ingrese en la poesía, o se refuerce, si consideramos el antecedente de Vallejo; pero esta tendencia no podría subsistir sin la otra, la que practican poetas que elaboran la palabra no para buscar el adorno o lo artificioso, sino para profundizar en la expresión e intentar decir lo no dicho antes. Mientras que, en el momento de exaltación de la poesía social, quienes la practican quieren acercar la poesía a la calle,

los que siguen buscando en el misterio del lenguaje desean que quienes leen encuentren o descubran el infinito universo de la significación.

En esta línea se inscriben dos poetas que, habiéndose iniciado en la década anterior, publican sus primeros libros en la segunda mitad de la del 50. Me refiero a Raúl Deustua y a Blanca Varela, quienes contribuyen al clima de diversidad de ese lustro con una postura reticente y autocrítica. Me limitaré, sin embargo, a un breve comentario, pues sus obras son tema del ensayo dedicado a la poesía publicada en la década de 1940.

No hay noticia cierta acerca de la fecha de escritura de *Arquitectura del poema*. Raúl Deustua publica en 1955 este extenso poema en prosa en una edición de 200 ejemplares y su repercusión en la crítica de la época fue escasa, apenas una nota en *Cultura peruana* de A. Fernández Arce, quien lo calificó de «extemporáneo por su neorromanticismo alucinado y por su retórica ofuscada», desde un punto de vista sesgado que pone a esta poesía «de espaldas a lo tangible». El poema, que se inicia bajo la advocación de unas palabras de Rimbaud pertenecientes a *Una temporada en el infierno*, explora un paisaje imaginario como lo hace con la palabra poética: en ambos casos visiones y expresiones se esfuman cuando se está a punto de alcanzarlas. Se trata de una propuesta vinculada aún al simbolismo y claramente diferenciada de la que sostiene una colección como *Nueva York de canto*, escrita durante su estadía en Nueva York a mediados de la década de 1940 y solo publicada en forma completa en la reciente edición de su obra reunida (2015) y, ciertamente, distinta de la hermética y ceñida en palabras de su obra posterior.

Con la publicación de *Ese puerto existe*, en 1959, Blanca Varela cierra un periodo de formación en la poesía que va desde unos tímidos inicios egurenianos y, sobre todo, de influencia surrealista, hasta una madurez expresiva ya visible en este conjunto. *Ese puerto existe* tiene en la edición mexicana un carácter recopilatorio que más adelante perderá, cuando Varela decida retirar los poemas de la primera parte, «El fuego y sus jardines», y los tres que aparecen al final. Pero la inclinación autocrítica y selectiva de la autora interviene también en esta edición, pues en ella no incluye los poemas que publicara en *La Prensa* (1946), *La Nación* (1947), *Las Moradas* (1948), *Mar del Sur* (1950 y 1952), y aun antes, en *Perú Nuevo*, en 1945. Al publicar *Ese puerto existe*, entonces, Varela descarta parte de su producción de los años cuarenta y deja también de lado algunos textos que formaban parte del proyecto inicial y que hoy se pueden leer en la edición facsimilar de *Puerto Supe* (2014), conjunto rescatado de los archivos de la autora, y que reúne textos no incluidos bajo el nuevo título. El libro tiene una historia azarosa bastante conocida, en la que Octavio Paz desempeña el rol no solo de impulsor de la edición, pues Varela dudaba acerca de su publicación, sino de creador del título. Además de la vertiente surrealista de su poesía, pródiga en imágenes, Varela evidencia

rasgos de estilo que se harán cada vez más fuertes en su obra poética: la ironía, la emotividad contenida, sujeta por la autocrítica y confiada a la palabra directa, sin ningún tipo de paliativo: «Ni una hora de paz en este inmenso día. / La luz crudelísima devora su ración» («Mediodía»).



Imagen 8. Juan Gonzalo Rose junto con César Lévano en 1980. Fotografía de Herman Schwarz.

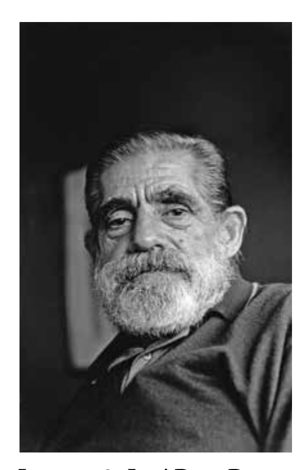


Imagen 9. José Ruiz Rosas en el 2000. Fotografía de Herman Schwarz.



Imagen 10. Gustavo Valcárcel. Fotografía de Herman Schwarz.

3. Figuras de la diversidad

En estos diez años centrales para la literatura peruana en el siglo XX, se tiende a subrayar el protagonismo de algunos poetas, mientras que otros permanecen en la penumbra, o, según haya transcurrido el tiempo y según el momento, se ha medido a unos y a otros con distinto rasero. El periodo y las necesidades expresivas han generado respuestas poéticas distintas, pero ninguno de los poetas que surgieron en esta etapa rehuyó la búsqueda de la palabra poética con autenticidad, aun cuando esta se vio condicionada por la insatisfacción con respecto a lo logrado y por el estado de cosas que los afectó. Me detendré, a continuación, en algunas de esas obras y autores fundamentales.

En 1949, Alejandro Romualdo Valle —que así firmaba entonces— obtuvo el Premio Nacional de Poesía por *La torre de los alucinados*, concurso en el que Sebastián Salazar Bondy ocupó el segundo lugar y quedó finalista Demetrio Quiroz-Malca. Aunque su andadura poética se había iniciado antes, a mediados de los cuarenta, la edición conjunta de los poemarios premiados aparece recién en 1951. Ahí se precisa que los textos reunidos fueron escritos entre 1945 y 1949, y se informa que el autor tiene hasta tres libros inéditos, cuyos títulos son *Silabario de amor*, *Canciones de un cazador herido* y *Dios material*. Alejandro Romualdo se inicia en la poesía con un verbo seguro y una expresión madurada en la lectura de los clásicos y de la vanguardia. Los poemarios que publica en los años cincuenta son una muestra de su amplitud de registro y del papel central que le cupo en esos años en el Perú. Tanto *La torre de los alucinados* como *Mar de fondo* (1951) y *España elemental* (1952) reflejan la cercanía y asimilación del modelo clásico de la poesía española, que, por lo demás, fue determinante también en las etapas iniciales de otros poetas como Wáshington Delgado, Pablo Guevara, Juan Gonzalo Rose y Leopoldo Chariarse. Definir la poesía de Alejandro Romualdo considerando únicamente la vertiente social es una vía segura al empobrecimiento de su obra, cuyo valor reside en la diversidad expresiva y en el dominio de esa diversidad. Muy probablemente la tendencia social por sí sola no habría sostenido su poesía. En *La torre de los alucinados*, la voz poética busca en la infancia sus señas de identidad y convierte el amor en un motivo de figuración que apenas roza lo concreto; su apego a la forma del soneto vincula la mayor parte de los poemas al equilibrio de este modelo clásico y es, a la vez, un homenaje a Martín Adán y sus sonetos a la rosa o sobre la búsqueda de la poesía. El poemario se abre con un epígrafe de Rilke —un poeta también muy leído por Eielson y Sologuren—, y otro precede el último poema, «Teléfono del cautivo». Ambas citas ponen a Dios como interlocutor, actitud que reproduce en algunos de los textos del libro.

Los poemas en prosa de *Cámara lenta* (1950) responden a una apasionada explosión de los sentidos, alimentados por una atmósfera bucólica; en ellos destaca la mirada

de un pintor de variada paleta e innumerables expresiones del deseo que contrastan con una visión taciturna de la infancia, momento en el que nace y es contemplado ese otro femenino idealizado y perdido, pero revivido en los poemas que anteceden a «Contemplación», el último de la colección. *El cuerpo que tú iluminas* (1950) se abre con una composición acerca de la poesía, cuyo título es el mismo del conjunto, y se cierra con otra sobre la visión de la realidad («La prodigiosa realidad»), miradas contrastadas y ambivalentes en sí mismas, pues la realidad imaginada es asumida como realidad experimentada, al punto de que los límites desaparecen. De otro lado, la poesía es como el «buitre cotidiano» que martiriza a Prometeo, una versión del poeta que, a pesar del sufrimiento, la aguarda y la mira, inalcanzable. En este libro, y como siguiendo una progresión, vuelve Romualdo a elaborar el tema de la infancia, esta vez como un bien perdido. Con *Mar de fondo* y *España elemental* se cierra un periodo que se inicia en una expresión que se expande en figuras y crea atmósferas entre románticas y simbolistas, y se ciñe luego a formas de versificación y a tratamientos hispanizantes. En la primera de estas colecciones queda la huella del soneto castellano y del oxímoron quevediano; la ironía y la recurrencia a los contrastes y a los juegos de palabras se hallan motivadas por el ritmo y la medida del soneto. En la segunda, vive el modelo vallejiano de *España, aparta de mí este cáliz* y se anticipa la tendencia social de su poesía. En *Poesía concreta* (1952), resulta más evidente la exploración de una nueva poética. Aunque en la métrica recurre aún al endecasílabo, en lo temático le asigna a la paz, la justicia o el destino del hombre y de los pueblos el rol central, utilizando preferentemente el tono de un luchador. Los poemas, sin embargo, explotan en exceso ciertos recursos, como algunas modalidades de la repetición que siguen el esquema de la letanía, o, en la línea vallejiana, las alusiones a la religión cristiana, así como el modelo de la oración en la constitución del texto poético.

En 1958 llega *Edición extraordinaria*, y con este libro la consagración de una tendencia que suele exacerbar un discurso ideológico y la posición de una voz poética que asume la representatividad de un pueblo (*Mi voz / es la voz del mendigo /… / es la voz del testigo y de la víctima*) y enarbola la bandera del antimperialismo. El poemario resulta plano y previsible en lo expresivo, pero innovador en el recurso de utilizar como epígrafes información periodística, asociando el trabajo poético a la fuente de la realidad. Sin embargo, leído hoy, parece excesiva la reacción provocada en su momento; la estrategia de Romualdo consiste en utilizar, para señalar la importancia de un tema e insistir para que quede inscrito en la memoria, recursos como diversas formas de la repetición, un recurso de la oralidad y para la lectura en voz alta. *Cuarto mundo* (1970), debido a la frecuencia de poemas que se centran en una concepción límite del país, remite a un universo mezquino e indiferente, donde el hablante se siente desterrado. En este conjunto, «Coral a paso de agua mansa» anticipa un nuevo rumbo poético que

se verifica en el poemario de 1974, *En la extensión de la palabra*, en el cual Romualdo lo vuelve a incluir. El poema mencionado propone un recorrido procesional en el cual confluyen una diversidad de voces y discursos: fragmentos de oración, consignas, versos de Vallejo, dichos populares, conjugándose polifónicamente para dar cuenta de las distintas formas de la miseria. Luego de *El movimiento y el sueño* (1971), en el que discursos y referencias contrastan y se intersectan, el experimentalismo en la obra de Romualdo eclosiona en su colección *En la extensión de la palabra* (1974). Los poemas se distribuyen en el espacio a fin de que textos diversos —propios y ajenos— se encuentren y se combinen dando origen a significados inesperados; los poemas son mosaicos cuyas teselas se hallan formadas por palabras o fragmentos de diverso origen. La obra de Alejandro Romualdo se cierra con la publicación de *Ni pan ni circo* (2005), que, formado por conjuntos de características distintas, da la impresión de tener una función recopiladora no solo de esta última producción, sino de lo que no fue acogido en libro alguno. No es posible establecer una conexión o un parentesco entre los poemas de «Fragmentos», en los que la palabra se entrega a la imagen, con los de «Tu quoque fili?», en los cuales prima la ironía a partir de versos latinos, o «El retorno del cometa Halley» u «Otros poemas», en los que se advierte un contraste entre lo artístico y lo ideológico, y tiene un rol central el recuerdo y el homenaje a Pound.

Tampoco la obra de Gustavo Valcárcel (1921-1992) se identifica desde el principio con la preocupación social, aunque, sin duda, es su aspecto más característico. El poeta arequipeño se inicia en la poesía cultivando el soneto y en 1947 gana dos premios literarios, los Juegos Florales Universitarios de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, con *Extensión y deleite de tortura*, y el Premio Nacional de Poesía por *Confín del tiempo y de la rosa*, versión ampliada del primero, que de este modo adopta su título definitivo. Esta época, en que formaba parte de «Los Poetas del Pueblo», es la misma en la que nacen unos sonetos enmarcados en la tradición hispánica de la reflexión quevediana, aunque esta no es el único elemento que la define. En ellos se advierte una clara expresión de barroquismo, en la cual la sensualidad y el despliegue de imágenes y símbolos sirven para tratar sobre el amor, el cuerpo amado y la muerte; solo en el poema final la voz poética se transforma, deja su encierro lírico y abre el tema de la lucha del hombre por la libertad: «así hemos de morir, ay, compañeros, / con los huesos clamando libertad». Exiliado ya en México y habiéndose adherido al Partido Comunista luego de renunciar al Partido Aprista, Valcárcel publica *Poemas del destierro* (1956), un conjunto testimonial de la angustia, de la carencia y del aislamiento, en el que la sombra de Vallejo está presente: «Cuento del uno al diez enloquecido / y lloro en el mayúsculo cuatro de mis hijos» («7 de septiembre»). El cambio en la visión del rol de la voz poética se hace explícito cuando cita un verso de su primer poemario y desecha su poética inicial: «comprenderás entonces, escritor del pueblo, / por qué ya no puedo

decir abstractamente / «si pájaro de amor de amor moría» /… / Ha concluido esa forma hermafrodita de escribir / las palabras son balas y versos los testículos / piedras las lágrimas y fortaleza el odio / puño la metáfora y miliciano el poeta» («Elegía a José Carlos Mariátegui»). Por otro lado, la condición de desterrado motiva el dolor que le produce el país de origen, el Perú es la mayor de las carencias, el «Perú del llanto» como lo llama más de una vez: «Oh, triste octubre endomingado / las dos de la mañana sin madre y sin Perú». Con *Cantos del amor terrestre* (1957), Valcárcel vuelve al tema amoroso, pero conjugando el amor por la mujer, por la compañera, y por el país; la mujer es la «pequeña patria», el hoy y el mañana, y es también la poesía; pero la expresión del poeta se ha allanado y se adentra en la forma directa de la poesía política, de la que ya no se apartará.

Juan Gonzalo Rose compartió la experiencia del exilio en México desde 1950 y allí publicó *La luz armada* en 1954, una plaqueta de nueve poemas prologada por León Felipe, que el propio poeta descartó de su obra reunida. Es a partir de *Cantos desde lejos* (1957) que se manifiesta el diseño de una poética sustentada en la sencillez de la expresión y en un fino trabajo de concentración del sentido distintivo de su estilo con respecto al de otros de su generación. Esta colección gira en torno al tema del destierro y al sentimiento de quien se siente desplazado, injustamente apartado, sobre todo en la sección «Poeta en la costa», pues la primera parte reúne poemas de corte combativo o que toman partido por el socialismo, sin descuidar por ello el control del lenguaje ni el logro del poema como conjunto. La visión del Perú complementa en la segunda parte el sentimiento del desterrado; ese «Perú de arena» es el territorio anhelado e inalcanzable, y por ello, en «Reloj de Sombra», le pide al Señor cónsul «dadme cualquier camino que termine en el mar, / un pedazo de polvo pisado por mis muertos / y un recuerdo peruano que no me haga llorar». La muerte no es solo una ocurrencia terrible en el destierro («Morirse en el destierro: /eso es morirse»), sino que muerte y destierro son lo mismo: la conciencia del final, la desesperanza. En el notable poema «Las cartas secuestradas», Rose le asigna a la carta que no llega el valor de un poco de tierra del país de origen; esa tierra negada lo condena, en cierto modo, a morir lejos.

Con *Simple canción* (1960), Rose afirma una poética evidenciada por el título, la de lo no adornado y por ello de la búsqueda de lo esencial, pero también la de la fidelidad a la concepción de la poesía como una forma de canto que viene desde antiguo. La 'simple canción' se halla más cerca del lenguaje cotidiano y por ello de la vertiente de la canción popular, que emplea versos de arte menor, pero como sucedió con los poetas de la generación del 27 —entre ellos Federico García Lorca y Rafael Alberti—, el canto popular se ve enaltecido por la gran sensibilidad de Rose. Con *Las Comarcas* (1964), la poesía de Rose eclosiona y se diversifica, se multiplican las voces, se expanden las imágenes, se abren los espacios, características que encuentran

su mejor expresión en el poema en prosa. Nos hallamos ante un libro marcado por la pluralidad y que puede ser definido como polifónico, pues las voces identifican a personajes y hablas diferenciados, a su vez relacionados con espacios distintos. En el segmento «Las almas» del Libro primero, por ejemplo, cada poema corresponde a una voz distinta; es el caso de «La proclama del pastor» que se dirige a sus 'hermanos', los evangelizados, y en contra de los infieles («¡Ay de los pueblos que contra Dios y España se rebelen!»); y en «Huayno del Uru» se evidencia que las voces se distinguen también por la sintaxis, pues un hablante andino utiliza la estructura y expresiones del quechua y alcanza una dimensión lírica aun en la forma del relato («Ay, mi Valicha, mala no más serás. Puta te han de decir, oh señorita, oh mamacita, labios de cinta labrada»). Otro rasgo distintivo de este libro es el ingrediente real maravilloso, evidente en las descripciones y en las imágenes e, incluso, en la configuración de algunos personajes, más bien legendarios, como Mafalda-Ángela-María en «Los puertos» (II) del Libro primero. En este segmento, los escenarios —el Callao, Valparaíso y Veracruz— no se reducen a simples referentes, sino que llegan a desplegarse como atmósferas gracias al sugerente lenguaje del hablante lírico. El Libro segundo tiene un destinatario, Karim, a quien el hablante lírico llama «mi pequeño»; y en el último poema, «hijo mío». Por eso el tono se vuelve íntimo y revela dolorosamente la distancia que los separa («También este recuento aparece narrado en mi cuaderno y cuando seas grande, y yo pequeño, lo leerás acaso»). El Libro tercero está cargado de sensualidad; si hasta aquí América es la gran comarca recorrida y recordada, en este libro el escenario dominante es Brasil, algunas de sus ciudades y la exuberancia de la selva amazónica. En este territorio bañado por el gran río, el hablante se sumerge en lo imaginario y en la subversión del orden que alienta un universo único, donde lo humano, lo vegetal y lo animal casi se confunden o prácticamente se amalgaman. En la Amazonía se conjugan lo legendario, lo sensual y la aceptación de lo maravilloso: «Desciendo tu linaje, corazón de los ríos. Miré tu vientre, colmado de arañas y amapolas, y tu espada de hormigas: ese rayo de la tierra. Tus frutas me ofrecieron parasoles y halagos». El río es la imagen del viaje sin destino y, por ello, de la vida que fluye en la maraña de un hábitat singular que no precisa ser comprendido. En suma, un libro extraordinario en la poética de Rose y único en la de su generación.



Imagen 11. Portada de *Hotel del Cuzco y otras provincias del Perú*, de Pablo Guevara (1972).

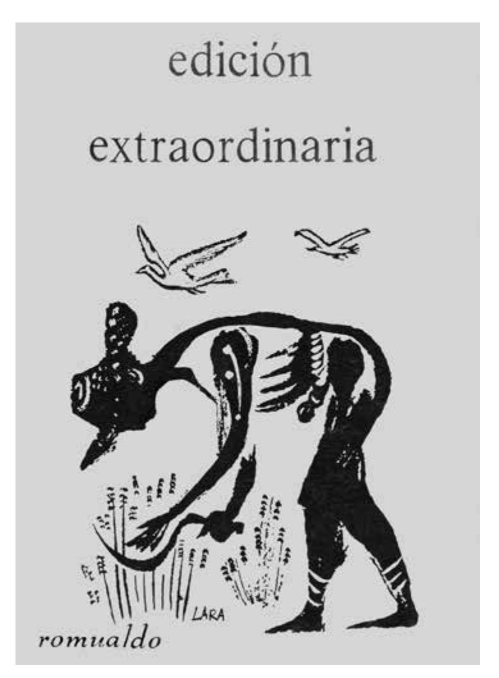


Imagen 12. Portada de *Edición extraordinaria*, de Alejandro Romualdo (1958). Ediciones de Cuadermos Trimestrales de Poesía.



Imagen 13. Portada de *Informe al rey y otros libros secretos*, de Juan Gonzalo Rose (1969) (ed. Carlos Milla Batres).

Informe al rey y otros libros secretos (1969) es el conjunto más interesante y de mayor vigencia. La ironía desplegada para referirse a momentos de la historia, a condiciones de la ciudad, a la herencia recibida, por medio del discurso crítico de un informante que se dirige a Guaman Poma de Ayala, alcanza temas que han superado la existencia del poeta. A este interlocutor le manifiesta el hablante lírico la falta de reacción, el conformismo de una raza que, en otro lugar, tipifica de «raza de bellacos y salmistas»: «solo que ahora, / Guaman Poma de Ayala, / solo que ahora estamos / tan cansados, / tan conformes a ser paliza y trago, / que importa poco al pico la reverenda luz: / tal el cansancio» («Liebre de madera»). Este hablante-escribiente pone en duda su función o, más precisamente, desmerece su tendencia a torcer su función: «¿por qué no soy tan solo / un escribano / calígrafo y prolíjico / que al Rey le testimonia? / ¿por qué me trueco en juez, / en flaco sentencioso…» («Tuerzo, luego existo»). *Informe al Rey* tiene alguna familiaridad en el tratamiento arcaizante del lenguaje con trasfondo irónico con los poemas de Carlos Germán Belli; no es solo la sintaxis, también el uso de voces como 'zampar' se convierte en motivo del juego poético que abre en el lector una reflexión: «Y así de zampadera en zampadera / fuimos de siglo en siglo, / de aldea en aldea, / de festejo en festejo» («A la orden»). Después de *Hallazgos y extravíos*, título que comprende tres conjuntos incluidos en la antología de 1968, hay que mencionar *Cuarentena* (1968) y *Peldaños sin escaleras* (1974, publicado en *Poesía*, 1990), colecciones en las cuales Rose se torna más íntimo y parece encerrar su voz en las fronteras más estrechas del país al que ha vuelto y del ámbito familiar; sus poemas tienen el mérito, al decir del poeta, de «la veracidad testimonial». El proceso poético de Rose revela dos vertientes, la de un pensamiento crítico sobre el país, muy por encima de su partidismo inicial, y un intimismo sugerente; por eso, como en otros casos, su obra desmiente la validez de la dicotomía poesía social/poesía pura en la que se ha pretendido quedaran alineados los poetas de este periodo.

Francisco Bendezú (1928-2004) inicia su andadura poética publicando en *Las Moradas*. Resulta curioso que, habiendo sufrido cárcel y exilio por su compromiso político, su poesía refleje mínimamente estos contenidos y, en cambio, se reconozcan en ella huellas simbolistas y surrealistas con un resultado singular en la poesía peruana de su tiempo. En la poética de Bendezú, el elemento distintivo es la exploración de y a través de la palabra, la cual unifica una obra no muy extensa, conformada por *Arte menor*, luego incorporada a *Los años* (1961), Premio Nacional de Poesía de 1957, y *Cantos* (1971), obra mayor cuyo título remite a dos modelos significativos de la literatura italiana, el de Petrarca y el de Leopardi. Bendezú asistió, en 1957 y 1958, a unos cursos en la Universidad de Roma, donde conoció a Giuseppe Ungaretti, un poeta al que siempre admiró, aunque el estilo de este, inclinado a la concisión y al manejo del silencio, poco tiene que ver con la profusión de imágenes característica de la expresión del

poeta peruano. Otro representante de la cultura italiana que influye indiscutiblemente en la poesía de Bendezú es Giorgio De Chirico cuyas pinturas aludidas en la segunda parte de *Cantos* trasladan su atmósfera inquietante a los poemas que el poeta le dedica. Bendezú, naturalmente atraído por lo imaginario, se interna en los ambientes desolados y monumentales del pintor metafísico como si de una invitación al sueño se tratara: «¡Detente, niña-sombra, niña-araña, / trashumante negativo, colegiala / fabricada de láminas de mica y nubarrones! // En tu melena de eclipse / transflora sordamente / la soledad sonora de Ferrara. // ¡Deja que tu aro, prosternándose, / sesgadamente ruede / por la silente explanada, / hasta caer, como una ofrenda, / al pie de la maléfica estatua amenazante!» («Misterio y melancolía de una calle»).

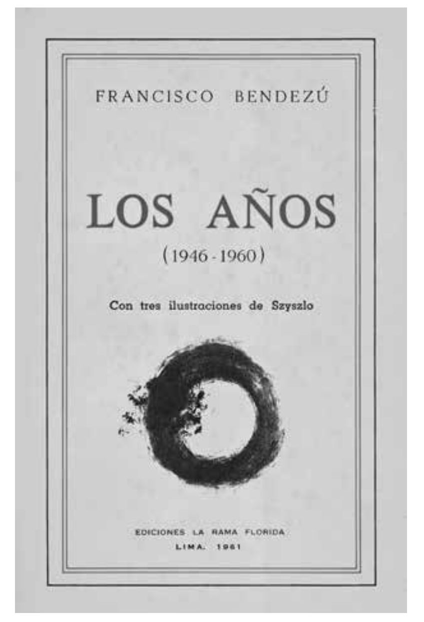


Imagen 14. Portada de *Los años*, de Francisco Bendezú.

Se ha colocado a Bendezú en el nicho de la poesía amorosa, restándole importancia a su trabajo con la palabra; él pertenece a esa estirpe de poetas que viven la relación con el lenguaje poético como un culto y eligen las palabras por el llamado de su sonoridad, su poder evocador e, incluso, su uso infrecuente: «¡Y tus hombros melados, tus hombros de jacinto, como los címbalos del nadir!» («Nostalgia»). En el horizonte de esta poesía se encuentra la figura de Eguren, quien consideraba que hay palabras poéticas y otras que no lo son; sin embargo, mientras que Eguren tiende a la contención, Bendezú, en la mayoría de sus poemas, procede a la expansión expresiva multiplicando las imágenes. La relación de sus poemas con el surrealismo no proviene de una entrega a sus principios, sino de una coincidencia en la preferencia por la imagen. En su poesía, este recurso se

extiende y genera otras figuras que parecen no tener fin, incluso en los poemas más cortos la secuencia de imágenes copa la composición. Tal es el caso de «Mujer», por un lado, uno de sus primeros poemas incluido en *Los años*, y de «Cántico a una muchacha», por otro, en los que la descripción de la mujer motiva un sinfín de inusuales asociaciones. Al último de los poemas nombrados pertenecen los siguientes versos:

> Como el jazmín de Arabia, los rizos en tus sienes.
> Como el arco tenso de los sagitarios, tu nariz de plata acendrada. Tu nariz,
> con saeta que pasa de claro a los que te miran.
> Como plazas rusientes, tus mejillas. Tus mejillas de cornalina.
> Como alfanjes, tus labios. Y tus comisuras, con ataujía de oro y diamante.
> Como torre de marfil, tu cuello. Tu cuello, con guirnaldas.
> Como varas de azucena, tus brazos. Lisas, tus manos.
> Como pomas, tus pechos. Tu busto de yodo y esmeralda emerge de las
> olas, señalado entre los de todas las hijas.
> Como fuste de azófar, tu talle. Y tus axilas, con olor a nardo.
> Como calvero, tu vientre. Y la gruta de las ballenas, festoneada de líquenes.

Otra es la concepción de Wáshington Delgado, Premio Nacional de Poesía de 1953, quien llega a la lírica con palabra sencilla y profunda. Su trayectoria, sobre todo la de sus libros iniciales, abarca la poesía amorosa y aquella en la que incorpora la preocupación social y la reflexión sobre el país; con Delgado ingresa la historia en la poesía de este periodo. Pero en la obra de Delgado hallamos también manifestaciones heterónomas reveladoras de una búsqueda inscrita en la indagación de la voz y su representatividad, y que lo hace singular en el marco de su generación. Con *Formas de la ausencia* (1955), Delgado abre una vía intimista cuyos rasgos son la sutileza y la ausencia de adorno; la palabra de este poeta nunca se revestirá, aunque se hará más punzante, más crítica. En este libro inicial, es evidente la relación con la poesía española, sobre todo la más cercana de la Generación del 27. Sin embargo, Delgado esboza en él un precario mundo propio, apenas habitado por el hablante, quien, a su pesar, recuerda: «Solo y esquivo, / ardiente y solo, / solo y hermético / sin recordarte vivo / en tu silencio» («No recuerdo, no quiero»). El título apunta a ese difícil trabajo con la palabra para concretar o describir lo que se escabulle: lo perdido, la ausencia.

En *El extranjero* (1952-1956), publicado recién en *Un mundo dividido*, recopilación de sus siete primeros poemarios aparecida en 1970, anticipa el tema del extrañamiento, tan desarrollado en su poesía. En este sentido, el poema inicial del mismo título revela una voz que ha ganado en intensidad y en la cual la desesperanza y la constatación del espacio y el tiempo perdidos no permiten avizorar una salida: «pregunto por mi patria y mi niñez, / por los días que he vivido y la alegría. / Mas nadie me conoce / y yo nada conozco sino la muerte». Los poemas de *Días del corazón* (1957) surgen desde

la intimidad de quien, sin embargo, observa el transcurrir de la vida y tiene conciencia de su estar en el mundo, y, por otro lado, se detiene a considerar el ser y el ejercicio de la poesía. En «Una sonora mano», en el que el hablante lírico declara «la poesía es también una patria», la palabra poética es extensa y poblada y también la expresión de un pueblo, voz que conecta lo profundo del ser con el mundo circundante: «poned el oído en la palaba / para conocer el fondo del sufrimiento. // Una letra, una sílaba, un acento / hablan de todo un pueblo / de la miseria del amor o su grandeza. // Y una sonora mano es la que une / el corazón y el mundo». Los poemas introducen, a la vez, un «nosotros» que supera cualquier alusión dual e involucra al hablante como parte de una comunidad: «mi corazón no tiene límites y soy / un hombre entre los hombres» («Espacio del corazón»). De ese modo empieza a tejer una entidad representativa que tendrá su correlato en el personaje de Artidoro, de *Historia de Artidoro* (1994). El símbolo del corazón se relaciona menos con la esfera de las emociones que con lo esencial, con la fuerza interior que alcanza todo lo que el yo toca y va más allá de él («el corazón tiene otros ojos», «el corazón es fuego»). La voz poética lo utiliza como un término impreciso y a la vez abarcador. En *Días del corazón*, el tono de desesperanza desaparece y en cambio predomina el de ilusión y, en general, un tono asertivo («quiero mirar lo que renace /»). En «La palabra en el tiempo», el poema que cierra la colección y en el que la voz poética se proyecta al tiempo venidero, asoma el de la resolución: «Otras horas vendrán para la música, / vivo en tiempos de muerte y solo puedo / hablar con las palabras de mi boca. // Esta es mi hora, mi voluntad, mi sitio. / Yo sé que nada vuelve, yo sé / que todo empieza. Sé que no tengo / tiempo para equivocarme».

Canción española (1956-1960) reúne poemas en los cuales la poesía tradicional española y la obra de Rafael Alberti marcan la pauta formal y confirman nuevamente la cercanía de Delgado con dicha tradición: el verso de arte menor, de 6, 7 y 8 sílabas, la asonancia y la cadencia de canción antigua, serranillas y cantigas. Y también personajes y escenarios sitúan estos poemas en el marco anunciado por el título del conjunto.

Con la publicación de *Para vivir mañana* (1958-1961), Delgado da un paso decidido hacia una visión crítica, acentuada por la desnudez expresiva. Escrito mientras se hallaba en marcha la polémica generada por la publicación de *Edición extraordinaria*, de Romualdo, que traza una línea divisoria entre poesía social y poesía pura, la propuesta de Delgado alterna el desencanto («Dignidad, justicia, honradez, / heroísmo, viejos objetos tristes / cuyo sonido desconozco»); la negación («No digas nunca», «No amaré según las viejas / palabras de los libros»), y hasta el sarcasmo («Señor rentista, señor funcionario, / señor terrateniente, / señor coronel de artillería, / el hombre es inmortal: / vosotros sois mortales») en versos poco sutiles y a veces desafiantes. El poema que le da título al libro establece, sin embargo, un equilibrio entre lo que se comprueba en el presente, tipificado como muerto, y lo necesario para

la vida futura, la solidaridad, el sentido de lo comunitario, con los que se supera la aridez del presente: «Para vivir mañana debo ser una parte / de los hombres reunidos».

Parque (1965), en cambio, expresa el contraste con ese discurso que empieza en *Días del corazón* y continúa en *Para vivir mañana*; en sus versos delicados y concisos, el entorno natural apacible se opone al entorno social convulso y por ello remite a este. La colección se cierra con «Los amores humildes», en el que la voz poética sugiere que siendo el escenario el que es, el canto o el objeto poético no se reduce a él: «Yo no canto la rosa, / en mi parque pequeño / canto otra cosa».

A raíz de la publicación de *Destierro por vida* (1969), Wáshington Delgado anuncia su retiro de la poesía. Mantuvo esta decisión hasta que el misterioso poder de un personaje lo hizo volver en *Historia de Artidoro* (1994). En cierta forma, el hablante aislado, el extranjero de algunos de sus libros anteriores, deriva en el extraño autoexiliado en su propio espacio de los poemas de *Destierro por vida*, que acabará personificándose en Artidoro, desterrado de su propia vida. Acerca de la evolución del espacio en su poesía, conviene citar las palabras de Jorge Eslava en su estudio preliminar a la obra completa del autor: «El espacio íntimo constituye un símbolo importante en la poesía de Delgado, pues sus yo-poéticos han vivido a menudo confinados a pequeños espacios. La habitación fue una presencia difusa en *Formas de la ausencia* cuyas paredes eran meras abstracciones, «leves tallos / del humo». En los siguientes libros fue una imagen de proyección social o un escenario de contemplación serena y esclarecedora, aunque algunos versos preanunciaban el lugar atormentado que presenta *Destierro por vida*» (Delgado, 2008, I, p. 40). Ya el primero de los poemas, «Canción del destierro», fija los límites en los que se recluye el hablante y desde donde habla, recuerda, considera: «En mi país estoy, / en mi casa, en mi cuarto, / en mi destierro». Para este ser recluido, como se ve en el poema «Explica la vida y avizora la muerte», la realidad es una carga inevitable porque está en él y solo desaparecerá cuando deje de respirar. El yo poético establece una distancia entre él y los poetas, a quienes representa ausentes y ensimismados, y sugiere que solo cuando se dan a conocer lo que escriben será recordado. Una sensación de fracaso se desprende de haber pretendido la belleza o amores soñados, pues reconoce «Siempre viví equivocadamente / y es triste haber vivido» («Canción entre los muertos»). Ese fracaso del pasado solo puede resolverse en el futuro, la variante que introduce «Monólogo del habitante», en el que se gesta la crítica de la propia actitud de enclaustramiento, no releva al poeta del pesimismo o de sus dramáticas convicciones: la historia es una farsa o la libertad es inhallable; no obstante, con expresión seca y escéptica asume «Mi habitación de nada sirve. / La posteridad me espera en la calle. / Mi monólogo ha terminado».

Al crear a Artidoro, Delgado personifica la soledad y el extrañamiento en un hombre desdibujado, un nombre cuya historia se intenta recuperar sin éxito, un muerto

sin gloria. Lo hace, sin embargo, en un contexto: la ciudad de Lima, solitaria, neblinosa, perdida o aislada en el pasado, como el personaje. Lima es también un personaje, y un escenario ruinoso y de muerte. Delgado construye una historia formada por supuestos y sugerencias, reuniendo, pues, en *Historia de Artidoro*, sus dotes de poeta y de narrador; en «Epílogo: entrada en la noche», se escenifica un diálogo entre un narrador-investigador y un testigo que nunca conoció al personaje, y así, con noticias inciertas, Artidoro va adquiriendo significado, deja de ser un significante vacío. El lugar del destierro —extranjero, país o casa— se ha transformado en lugar de muerte, en fosa común. Esta constatación terrible se manifiesta en un discurso que combina el tono sereno y las palabras sencillas con la dramatización de letras de valses criollos: «Artidoro camina hacia la muerte, / serio, formal, bien arreglado, hijo único. / Y se oye una guitarra: última flor / de un amargo verano / que antes de marchitarse clama y pide, / yo te pido, guardián, que cuando muera / borres los rastros de mi humilde fosa».

Cuán impunemente se está uno muerto (2003), título de clara alusión vallejiana, cierra la producción de Delgado. El conjunto consta de dos partes: «Traslado de restos» y «Hombre de pie», poemas en prosa que, según Jorge Eslava, «han perdido la 'compostura' formal, ya no presentan versos medidos ni cadenciosos, sino que han asumido la conmoción de una prosa desbocada y que irradia imágenes delirantes, desterradas de toda lógica» (Delgado, 2008, p. 55). En el aspecto compositivo, es esta una poesía insólita en el proceso expresivo de Delgado, pues, guardando las distancias y atendiendo solo a los extremos, manifiesta el camino inverso al que lleva a cabo Eielson, que parte de la exploración de la imagen y va deshaciéndose de lastre y ciñendo cada vez más el verso. Envueltos en esta proliferación de imágenes, se advierten, sin embargo, los sentimientos de soledad, decepción y frustración presentes en toda la obra de Delgado. La figura del caballo, que en la primera parte se asocia explícitamente al «sueño de libertad («Un caballo en casa»), simboliza el espíritu errátil y de búsqueda tan estrechamente vinculado al mundo de Delgado. Pero en estas líneas se refleja con claridad el desencanto, la ilusión definitivamente perdida. La voz poética ha comprobado que nada de lo esperado o imaginado tiene sustento ni alcanzará su realización. Estos poemas cierran en realidad un camino: el de la ilusión y el de su poesía. En «Perdido y no vivido», la voz poética hace un recuento de frustraciones, aludiendo de paso a un tópico del Siglo de Oro: «Desvaído sueño, oscuro despertar, vigilia sin esperanza, historia en vano imaginada, pecho de golondrina arrebatada por un invierno inaplazable, edad de oro y aire de tu vuelo: nunca pude hallar el prado de las delicias ni topé con el ciervo por el amor herido…».

Carlos Germán Belli (1927) publica su primera colección, *Poemas*, en 1958, hacia el final de la década. Las primeras composiciones, escritas entre 1946 y 1951

e identificadas bajo el subtítulo «A la zaga», revelan ciertos rasgos que se afirmarán después, como el tópico del *locus amoenus* o una sintaxis entre culterana y vanguardista, o algún remanente surrealista, como por ejemplo las inquietantes imágenes de «La lisiada». Del sello de las vanguardias queda también algo en la sección «Sin productos agrícolas», de 1955, así como en el segundo título, *Dentro & fuera*, de 1960, en el que se aprecia, entre otros, el recurso de juegos fónicos, vagamente futurista, como en «Expansión sonora biliar» («Bilas vaselagá corire / biloaga bilé bleg bleg / blag blag blagamarillus») o en «Poema con fisión fonética», que plasma la fragmentación («La / vo /razzz / in / con / ti /nen / cia»).

¡Oh hada cibernética! (1962) es el libro en el que la singular poética de Belli alcanza pleno desarrollo y se identifican sus líneas fundamentales. Bajo la advocación de César Moro y su *Lima la horrible*, que incide en la condición del escenario («esta Bética / no bella») y no en la herencia surrealista, la imagen del poeta se reviste de ciertas características que tienden a asentarse. El hablante lírico se revela cautivo, tanto en el «claustro luminoso» (el materno) como de ataduras como el trabajo, la culpa y los propios errores. También se ve en situación de inferioridad («en cuclillas»), insignificante, «molido» invariablemente por el tiempo, entendido como transcurso y como época; contrario, además, a la «propiedad privada, / que miro y aborrezco» («¡Cuánta existencia menos...!») y al dominio de los amos; pero también ansioso —«hambriento»— por absorber la palabra poética a fuerza de repetir modelos y para lo cual el «cráneo» se halla dispuesto a alimentarse de «plagios ricos». Roberto Paoli, al referirse a las decisiones formales de esta poesía, explica que «Los manierismos de Belli, [...] no siempre deben hacerse remontar a los siglos XVI y XVII, pues a menudo son falsos arcaísmos, falsos gongorismos, o sea invenciones del mismo Belli, fórmulas que él repite y forman parte de su estilo» (Paoli, 1985, p. 159). Pero son evidentes las referencias a Garcilaso y a los códigos pastoriles, así como lo serán las relativas a Petrarca y a las fórmulas del Dolce Stil Novo, herederas del amor cortés. En esta colección se observa también la reiteración de motivos que hallaremos en su obra posterior y que configuran, desde época temprana, una visión y una actitud. Además de los ya mencionados más arriba, la cerviz y el cepo se relacionan con el sometimiento y la tortura de los trabajos que no se puede eludir y llevan a ansiar el ocio como algo inalcanzable y tal vez inmerecido; el cuero y el seso apuntan a limitaciones físicas e intelectuales, a la condena de un oficio mediocre debida a los muchos yerros; el bolo alimenticio se encuentra ligado a la corporeidad, a la materia, niega su condición de alimento al deshacerse en tierra. Ante esta situación, el Hada Cibernética («¡Oh dulcísima, si bien aún ignota / cibernética diosa!») aparece como la ilusión que habrá de liberar del yugo y permitirá acabar con un orden opresor. Pero en la poética de Belli conviven signos de la modernidad con figuras mitológicas y del ámbito pastoril; en este

libro están presentes Filis, Anfriso y Aquilón —la pastorcilla, el dios de los ríos y el del viento del norte—, que se convierten en la amada ideal, el hermano tullido y el «tierno hermano» muerto. Todo ello hace que el hablante lírico intensifique la culpa, y, en «El Austro que me trajo», se autocalifique de filicida, parricida y fratricida.

Los siguientes libros amplían estos temas e incorporan formas como la sextina, la villanela y la canción petrarquista. En las palabras liminares a *Asir la forma que se va*, Belli nos induce a entender su trabajo con la forma poética como un elemento central y significativo, sin el cual, en el fondo, la poesía sería una idea: «Es la fe en la forma, no por el riesgo del vacío, sino por el puro placer de disfrutarla. [...] En realidad, ni espuria ni imputable a barrocos o parnasianos decadentes. No hay que avergonzarse de ella. No hay que reducirla a la postración. Obrar así no es otra cosa que renegar de nuestro continente» (s/p). En *El pie sobre el cuello* (1964) aparecen las primeras sextinas, aunque la adhesión de Belli a esta estructura es parcial, pues no sigue el esquema de la rima. El poemario ve, por otro lado, la ampliación de ciertos tópicos relacionados con el título, como el del sometimiento o el avasallamiento, un destino que proviene del nacimiento, pues como un feto defectuoso ha sido despeñado espartanamente en este mundo. El universo imaginario de este poeta sigue ampliándose en los libros sucesivos. En *Por el monte abajo* (1966), Lima es directamente señalada como causa de deterioro del yo, pues ella lo sujeta al cepo; las figuras de la esposa, las hijas o los padres incrementan la culpa de haber nacido y no ser nada; el fisco («padre Fisco») es un dios mezquino a quien, no obstante la queja, el hablante le rinde honores y agradecimiento. Ya en *Sextinas y otros poemas* (1970), Belli practica la forma de la canción, fijada por Petrarca, y sigue la métrica y la distribución de versos de 11 y 7 sílabas, mas no la rima. La canción arrastra el tema amoroso y la imposibilidad de alcanzar el bien amado, no visible aún en la Canción primera, por ejemplo, donde desarrolla el tema de la hibridez, una forma de no ser. *En alabanza del bolo alimenticio* (1979) tiene una significativa primera parte titulada «El libro de los nones», cuyos poemas, con cierta ironía, inciden en el constante rechazo que sufre el yo lírico. El motivo del bolo alimenticio también involucra la diferencia social, pues la presa que se come, si de buena calidad, no admite un bolo de más bajo origen («según me hace sentir cuando trituro / su tierna carne blanca tan ajena, / que ni una sola vez está conforme, / en dentro de mi bolo alimenticio» («La presa de carne que aspira a un bolo alimenticio de mejor alcurnia»).

Dos líneas se hacen más evidentes en la obra de Belli desde los años ochenta, la temática amorosa y la existencial. *Canciones y otros poemas* (1982) introduce como personaje a Cloris, la diosa de las flores de los jardines, de frecuente aparición en la poesía pastoril; y *Más que señora humana* (1989), reeditado bajo el título definitivo de *Bajo el sol de la medianoche rojo* (1990), reelabora la concepción petrarquista del amor,

proponiendo una amada inalcanzable, pues se desplaza por el cosmos, por un «allá» que no concilia con el «acá» terrenal donde se halla confinado el amante. Una veta constantemente explotada por Belli es la relativa a la condición humana, que incide en el trabajo no deseado y en el ser para la muerte, centrada en el yo en la mayoría de los casos. Belli ha continuado produciendo y publicando hasta fechas recientes, convirtiéndose en el poeta de más extensa obra de su generación. En títulos como *En el restante tiempo terrenal* (1990), *En las hospitalarias estrofas* (2002), en el que se incluye «¡Salve, Spes!», *La miscelánea íntima* (2003), *El alternado paso de los hados* (2006), reafirma un estilo en el que la experimentación con la sintaxis, las combinaciones estróficas, las expresiones de otros y de estos tiempos tienden un puente entre la tradición y la modernidad. En lo que se refiere a los temas recurrentes, aborda circunstancias que involucran a la familia, una relación a veces culposa con la naturaleza, que es mirada en función del propio yo («Perdón, Madre Natura, que el son acompasado / que nace de tus bosques me entre por un oído / y salga por el otro, y cada día siempre / las espaldas te vuelva con el ademán propio / del más ensimismado de los seres humanos» en «El olvido de la Naturaleza»), e intermitentemente aparece la insatisfacción ante la propia escritura («tolerar lo que mal se escribe»).



Imagen 15. Portada de *Desengaños del mago* (1961), de Manuel Scorza.

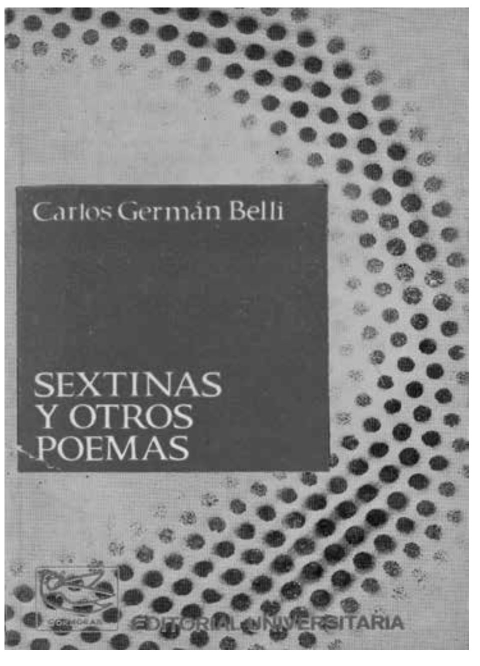


Imagen 16. Portada de *Sextinas y otros poemas* (Santiago de Chile: Ed. Universitaria, 1970), de Carlos Germán Belli.

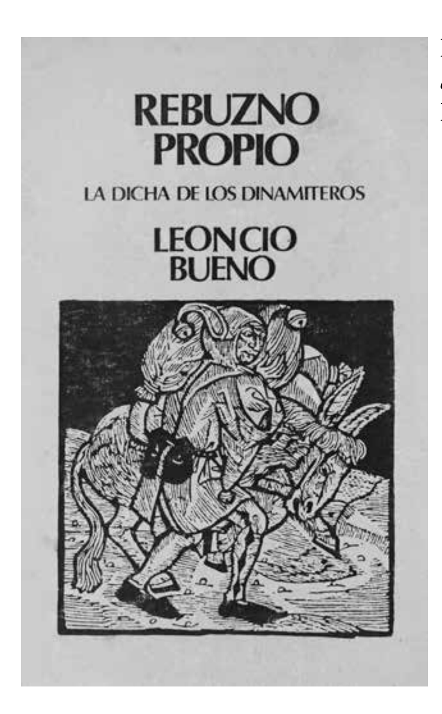


Imagen 17. Portada de *Rebuzno propio (La dicha de los dinamiteros)* (Arte/Reda, 1976), de Leoncio Bueno.

El caso de Pablo Guevara (1930-2006) merece una consideración especial, debido a que es automáticamente incluido en esta generación mal llamada del 50. Si bien sus inicios en la poesía están marcados por el Premio Nacional de Poesía de 1955 por *Retorno a la creatura*, razón por la cual parece natural que se le inserte en este grupo, los únicos poemas que da a conocer ese año son los que aparecen en *Letras Peruanas*; el libro premiado, de marcada influencia hispánica, lo publicará en España en 1957 y tendrá escasa difusión en el Perú. Luego de una ausencia de varios años en los que estudió cine en Europa, publica en Lima *Los habitantes* (1965), que muestra en sus dos partes acercamientos a poéticas no contempladas en la primera colección. Los «Cantos» se orientan hacia el modelo de Ezra Pound y las «Crónicas» son escenificaciones basadas en su mayor parte en referentes pictóricos, pero que anticipan la función de cronista asumida por el hablante. La poética de Guevara empieza a revelar su tendencia a la diversidad, a la búsqueda constante que lo acercará notablemente a los poetas más jóvenes que escriben a partir de los años setenta. El legado de Guevara es el de un autor que va más allá de sus propios hallazgos e incluso transgrede los modelos aceptados. No limita la poesía a la palabra; además, su vinculación con el cine, un arte no prevalente entre los autores de los años cincuenta agrega a su poética un propósito narrativo. Sin embargo, por otro lado, el hablante lírico es un personaje crítico que observa la realidad social y también la literaria del país y reflexiona sobre ambas.

Poeta difícilmente encasillable, introduce en su obra discursos ajenos o voces que no tienen espacio en la literatura, y, por otro lado, elabora imágenes en torno a la muerte, el viaje y la enfermedad, por ejemplo, el hospital concebido como un barco trasatlántico. Desde *Hotel del Cuzco y otras provincias del Perú* (1971) hasta *Hospital* (2006), pasando por el proyecto de *La Colisión*, cuyo primer libro *Un iceberg llamado poesía* fue ganador del premio Copé en 1998, muestra que su poética no debe ser considerada dentro de los límites reconocibles de los años cincuenta, a pesar de la diversidad señalada, pues los trasciende con voluntad de ruptura. Su obra constituye, además, una prueba de que una clasificación basada en la edad y en las fechas de publicación no sustentan suficientemente una pertenencia.

Tanto Américo Ferrari (1929-2016) como Alberto Escobar (1929-2000) ven postergado el reconocimiento de su producción poética debido al desarrollo de la labor que ambos llevan a cabo como estudiosos de la literatura peruana y de la lingüística, en el segundo caso. De Ferrari se reconoce su valía como crítico de la literatura peruana, especialmente de la obra de Vallejo. Si bien la mayor parte de su obra poética ha sido publicada fuera del Perú, los poemas que de él se conocen, escritos desde 1949, sitúan sus inicios en el ámbito surrealista que incentivó entre algunos jóvenes poetas la presencia de César Moro. Precisamente, Ferrari traduce al español poemas en francés de Moro. *Elementos* (1949-1954), es un conjunto de poemas en el que las imágenes configuran un mundo en el cual los elementos de la naturaleza, como los bosques, la lluvia, el mar, el desierto, traducen el asombro, el estupor, la destrucción, la delicia y el dolor, la infinitud y el tiempo y la soledad que se expande. La poesía de Ferrari conoce otras vetas, como la ironía, la concisión y el poema en prosa reveladas en obras más recientes. En los años de la década de 1950, labra el lenguaje poético, se interna en él para deleitarse y hallar su secreto. En 1998, Ferrari reúne bajo el título *Para esto hay que desnudar a la doncella* su poesía escrita hasta entonces; posteriormente, aparecerán *Casa de nadies* (2000), *Visitas del otro lado* (2005) y *Noticias del deslugar* (2009). En la edición de 1998 puede apreciarse la evolución de su poética: desde *Color de pensamiento* (1962-1965), en que comienza a comprimir la expresión a la vez que la ahonda sin perder el sentido del ritmo, hasta *La fiesta de los locos* y *Poemas 90*, conjuntos en los cuales abundan la ironía, los poemas en prosa, la economía verbal, la postura crítica y desencantada o los juegos de palabras practicados con desenfado: «dónde está / deslugarado / rondando por la lengua / deslenguado / si la propia lengua ronda / donde el lugar no está» («Mal estar»). La poesía de Ferrari se interna a veces en el reconocimiento del otro («y de pronto va otro en mis palabras cabalgando»), es intensa en algunas de sus vetas, variada en los tonos y de refinado trabajo con la palabra, por eso merece una mayor atención considerando su inobjetable calidad.

En cuanto a Albero Escobar, aparece en el marco de la poesía peruana con *Cartones del cielo y de la tierra*, colección que obtiene el Premio Nacional de Poesía en 1951. Un año antes, había publicado *De misma travesía*. Las colecciones de poesía de Escobar se hallan precedidas por introducciones del poeta crítico que resumen su visión y los propósitos de cada conjunto. En *Cartones del cielo y de la tierra* subraya el papel del conocimiento: la poesía sirve para «aprehender y comprender», concluye. En *Diario de viaje* destaca su intención de «tornar a una poesía narrativa». Lo advertimos en el siguiente fragmento de «Bajo el cielo de Roma»: «Preguntas por qué apresuro el vacío / de las tardes, / qué busco en esta ciudad desconocida? / Una voz familiar, quizá / los adjetivos con que este brazo mío / detiene frases españolas / en las fuentes».

A pesar de la prevalencia de poetas nacidos o con residencia en Lima, en el interior del país desarrollan su obra poetas como Efraín Miranda (1925-2015) y José Ruiz Rosas (1928). El primero llega a Lima para publicar su libro inicial y busca en Sebastián Salazar Bondy la autoridad y la amistad en la poesía. En 1954 aparece *Muerte cercana*, con una presentación de este poeta y dramaturgo, y de ese modo Miranda declara implícitamente su proximidad a los poetas de esta generación. Nacido en Puno, propone una atmósfera y un lenguaje que dan cuenta de otra cultura, otra tradición que ve en la naturaleza una fuente de imágenes y el centro de una visión del mundo, sobre todo en *Choza* (1978), su segundo libro.

Aunque nacido en Lima, José Ruiz Rosas publica la mayoría de sus colecciones de poesía en Arequipa, donde ha vivido la mayor parte de su vida. Su obra poética se abre con un homenaje a la forma clásica del soneto en *Sonetaje* (1951), forma que seguirá cultivando después, y empieza a ser reconocida a partir de *Esa noche vacía* (1967). La obra completa fue reunida en 2009 bajo el título *Obra poética (1949-2009).* Ella permite apreciar el cuidadoso y refinado trabajo del lenguaje poético, su fidelidad a la métrica clásica, fundamentalmente al endecasílabo y al octosílabo, y una concepción de la poesía inserta en la tradición en lengua española. No renuncia, sin embargo, a tratar ciertos temas de su tiempo, como es el caso de la ciudad agobiante en *Urbe* (1968): «PRESOS ya desde el pie, y pues que hormigas / somos, en hormigón encasillados».

Los signos de la diversidad y de la dispersión están presentes en poetas que siguieron caminos singulares, por diferentes circunstancias, a partir de 1950. Ellos interpretan la marca de ese tiempo. Ningún programa colectivo los reúne, pero sí la entrega a la creatividad, al conocimiento de la poesía sin fronteras y al país que está en la base de sus preocupaciones y de su visión. Exploran el lenguaje desde distintas perspectivas, pero con un único y honesto propósito: la autenticidad de la búsqueda y la construcción de una estética que, con variantes, anuda la entonces reciente tradición de nuestra poesía con la que habría de desarrollarse después.

Bibliografía

Belli, Carlos Germán (1979). *Asir la forma que se va*. Lima: Cuadernos del Hipocampo.

Belli, Carlos Germán (2008). *Los versos juntos (1946-2008).* Prólogo de Mario Vargas Llosa. Sevilla: Sibila, SLU y Fundación BBVA.

Belli, Carlos Germán (2015). *Canciones del perito en nada. Antología poética.* Selección e introducción de Inmaculada Lergo. Lima: Academia Peruana de la Lengua.

Bendezú, Francisco (1961). *Los años.* Lima: Ministerio de Educación Pública del Perú.

Bendezú, Francisco (1971). *Cantos.* Lima: La Rama Florida.

Buona, Eugenio (1955). *Historias como fábulas.* Lima: «La Crónica» y «Variedades».

Chariarse, Leopoldo (1952). *Los ríos de la noche.* Lima: Rímac.

Chariarse, Leopoldo (1999). *Los sonetos.* Lima: Inmanencia & Gonzalo Pastor.

Chariarse, Leopoldo (2003). *Los ríos de la noche*. 2ª edición. Lima: s/e.

Delgado, Wáshington (2008). *Obras completas*. 4 tomos. Estudio preliminar, edición y notas de Jorge Eslava. Lima: Universidad de Lima.

Deustua, Raúl (1955). *Arquitectura del poema*. Lima: edición del autor.

Deustua, Raúl (2015). *Sueño de ciegos. Obra reunida*. Edición, introducción, cronología y bibliografía por Ana María Gazzolo. Lima y Huacachina: Lápix y Biblioteca Abraham Valdelomar.

Escobar, Alberto (2000). *Mural. Poesía completa.* Lima: UNMSM.

Fernández Arce, A. (1955). Arquitectura del poema. En *Cultura Peruana, 82*, s/p.

Ferrari, Américo (1998). *Para esto hay que desnudar a la doncella. Obra poética (1949-1997).* Barcelona: El Bardo.

Ferrari, Américo (2003). *La soledad sonora. Voces poéticas del Perú e Hispanoamérica*. Lima: PUCP.

Guevara, Pablo (1965). *Los habitantes 1952-1959*. Lima: La Rama Florida.

Guevara, Pablo (1971). *Hotel del Cuzco y otras provincias del Perú.* Lima: PUCP.

Guevara, Pablo (2007). *Hacia el final. Homenaje a Pound (1992-2001)*. Lima: *Homúnculus, 4*.

Guevara, Pablo (2014). *Retorno a la creatura*. Lima: Vivirsinenterarse.

Jiménez, Reynaldo (2005). *El libro de unos sonidos: 37 poetas del Perú.* Buenos Aires: Tsé-tsé.

Martos, Marco (1993). Llave de los sueños. Antología poética de la promoción 45/50. *Documentos de Literatura, 1*.

Lunel, Augusto (1955). *Los puentes.* México: Los Presentes.

Miranda, Efraín (1954). *Muerte cercana. Poesías*. Lima.

Miranda, Efraín (1978). *Choza*. Lima: Humboldt.

Paoli, Roberto (1985). *Estudios sobre literatura peruana contemporánea*. Firenze: Università degli Studi di Firenze.

Romualdo, Alejandro (1986). *Poesía íntegra*. Lima: Viva Voz.

Romualdo, Alejandro (2005). *Ni pan ni circo*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

Rose, Juan Gonzalo (1954). *La luz armada.* Prólogo de León Felipe. México: Humanismo.

Rose, Juan Gonzalo (1957). *Cantos desde lejos*. Lima: Penta Ultra.

Rose, Juan Gonzalo (1964). *Las comarcas.* Lima: s/e.

Rose, Juan Gonzalo (1969). *Informe al rey y otros libros secretos*. Lima: CMV.

Rose, Juan Gonzalo (1990). *Poesía.* Lima: Colmillo Blanco.

Rose, Juan Gonzalo (2002). *Las nuevas comarcas.* Lima: Fondo de Cultura Económica.

Rose, Juan Gonzalo (2007). *Obra poética.* Lima: Instituto Nacional de Cultura.

Ruiz Rosas, José (2009). *Obra poética (1949-2009)*. Arequipa: Gobierno Regional de Arequipa.

Salazar Bondy, Sebastián (1946). *La poesía contemporánea del Perú.* Lima: Cultura Antártica.

Scorza, Manuel (1955). *Las imprecaciones*. México: El Viento del Pueblo.

Scorza, Manuel (1960). *Los adioses.* Lima: Festivales del Libro, Colección Centauro.

Scorza, Manuel (1963). *Poesía contemporánea del Perú: antología.* Lima: Casa de la Cultura del Perú.

Valcárcel, Gustavo (1988). *Obra poética 1947-1987.* Lima: Unidad.

Varela, Blanca (1986). *Canto villano. Poesía reunida 1949-1983.* México: Fondo de Cultura Económica.

Varela, Blanca (2014). *Puerto Supe.* Lima: Casa de Cuervos.

Poesía quechua contemporánea: ríos en curso

Odi Gonzales
New York University

1. Oralidad y escritura

La elegía quechua *Apu Inka Atawallpaman* deplora la muerte del último inca y presagia el fin del mundo andino tras la ejecución de su caudillo. Es, probablemente, el más notable y primer referente de la tradición poética peruana y, claro está, de la poesía escrita en *runasimi* o quechua[1]. Producto de la confluencia de dos tradiciones poéticas: la andina y la hispánica, la elegía, sin embargo, no dejó influjo en el periodo colonial ni republicano[2]. En el siglo XX, José María Arguedas la tradujo (1955) y vertió algunas exquisiteces formales de ella en su propia poesía.

Aun cuando el runasimi tiene una escritura configurada con caracteres de la lengua española, no perdió su índole oral, la cual persiste incluso en la dicción de los mestizos bilingües que hablan español o lo escriben con sintaxis quechua. Por lo demás, en el Perú, la literatura escrita en lenguas originarias no la producen los monolingües sino los mestizos letrados; es decir, aculturados. En ese sentido, el término «poesía *indígena*», tan recurrente en los estudios académicos, foros y festivales internacionales no solo es inexacto, invasivo y arbitrario, sino que acentúa el sobrenombre con el cual los europeos tildaron a los andinos. Dentro de esta literatura —escrita en

1 Compuesta probablemente hacia finales del siglo XVI, la *Elegía* fue recopilada en la década de 1930 en Pisac y Calca (Gonzales, 2014a).

2 No hay certeza sobre la difusión, oral o escrita, de la *Elegía* en estos periodos. La traducción de 1942 del filólogo peruano José Mario Benigno Farfán, publicada en la revista del Instituto de Antropología de la Universidad Nacional de Tucumán, Argentina, es el referente más conocido (cf. Gonzales, 2014a). Sobre la poesía quechua desde el periodo prehispánico hay documentos como el extenso segmento «Capítulo de las fiestas» de Guaman Poma (1987, pp. 314-330), Cristóbal de Molina y Cristóbal de Albornoz (*Mitos y fábulas de los Incas*), Garcilaso (1984, pp. 91-94), Francisco Carrillo (*Literatura quechua clásica*), Alejandro Romualdo (*Poesía aborigen y tradición popular*), Itier, Nieto y Vargas (*Antología quechua del Cusco*), así como los valiosos ensayos y artículos de Arguedas (1963), entre otros.

quechua—, la poesía, por su índole misma, es el género más cultivado; la novela de largo aliento o el ensayo son algo más laboriosos de acometer desde una lengua oral, de configuración y estructura distintas, y proclive a las acciones concretas, poco receptiva a las abstracciones y conceptos[3]. Para encajar en su estructura, los textos escriturales requieren ser desmontados de retórica, simplificados a sus formas básicas, llanas y concretas[4], por lo que textos extensos como *Dioses y hombres de Huarochirí* (siglo XVI; ver Taylor, volumen 1 de esta colección) o la *Autobiografía de Gregorio Condori* (siglo XX; ver Zevallos Aguilar, volumen 6), originalmente recopilados en forma oral, son una suma de relatos o testimonios a los cuales, aun cuando estén fijados por la escritura, no podemos llamar novelas, género que pertenece más a la escritura que a la oralidad. De allí las dificultades para trasladar a una lengua oral un texto concebido desde la escritura[5]. Por otro lado, la memoria oral quechua desarrolló estrategias narrativas y eficaces recursos de precisión y prolijidad espacio-temporales para configurar historias breves, concisas y memorizables[6].

3 Por su naturaleza oral, en el caudal del runasimi no abundan las abstracciones, los términos retóricos; no existe, por ejemplo, un concepto como el amor, existe «el que ama o no ama» (acción). Así, el verbo abstracto «defender» es el performativo «sayapakuy», que literal y concretamente equivale a «pararse en el lugar de otra persona, o permanecer a su lado» (Gonzales, 2008b, pp. III-IV).

4 Como se sabe, la novela es un género más afín a la escritura que a la oralidad; por tanto, la configuración de una novela en quechua requerirá de un ensamble de técnicas escriturales de la novela con las estrategias narrativas orales. El escritor y profesor huancavelicano Pablo Landeo acaba de publicar *Aqupampa* «la primera novela escrita en quechua», de la que César Itier señala: «La narración está a cargo de distintos personajes así como de un narrador omnisciente». El comentario de Itier revela esa confluencia de estructuras mixtas. En los relatos orales quechuas, el narrador omnisciente no es un *pivot*, su comparecencia haría inverosímil un relato oral: el narrador oral quechua tiene demarcado su sitial espacio/temporal que no puede traspasar; no le es posible, por ejemplo, estar en dos lugares a la vez, o saber lo que piensan sus personajes; esa técnica es propia de la novelística. No hemos tenido aún la oportunidad de leer este libro escrito en la variante ayacuchana. Su lectura despejará dudas.

5 Intentos como la versión quechua de *El Quijote* (2005) son controversiales y albergan incongruencias desde el título (Gonzales, 2015).

6 En su nivel elemental, el quechua tiene seis formas de pasado. Los sufijos reportativos o el «pasado del narrador» son formas recurrentes para contar eficazmente una historia. A través de ellas el narrador delimita su sitial; puede, por ejemplo, referirnos un suceso ocurrido miles de años atrás, y mediante sufijos nos revelará que este no estuvo en el lugar de los hechos, que solo está contando lo que oyó o lo que le contaron. El llamado monólogo interior, configurado a partir de la forma exclusiva del «nosotros/ñoqayku» que concierne al narrador y su entorno más próximo, es innato de las estrategias narrativas orales. Cuando Luis Millones y Hiroyasu Tomoeda refieren en el prólogo de la edición de *Dioses y hombres de Huarochirí* la «resonancia interior» que subyace en las traducciones de Arguedas, están hablando de esta ancestral estrategia narrativa.

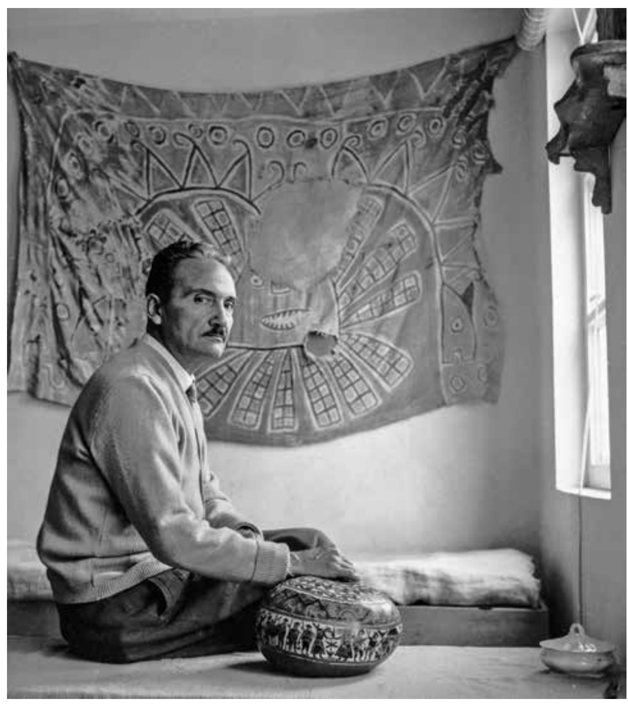


Imagen 1. José María Arguedas. Fotografía de Baldomero Pestana. Repositorio del IRA-PUCP.

2. La dolorosa contradicción de Kilku Warak'a

En la configuración de la poesía quechua peruana de la segunda mitad del siglo XX gravitan dos voces mestizas: Andrés Alencastre (Kilku Warak'a) y José María Arguedas, cuya poesía denota un influjo de la tradición poética andina y colonial.

Nacido en 1909 en la hacienda familiar de Parq'o, en la sierra alta de Cusco, Andrés Alencastre Gutiérrez es tal vez el más grande poeta quechua del siglo XX. Arguedas dice de su primer libro: «No creemos que en la bibliografía quechua pueda encontrarse un libro de poesía suelta de la cuantía y valor que éste»[7]. Alencastre representa, ciertamente, a un grupo de intelectuales de discurso contradictorio: reivindica y exalta en libros y foros los derechos y virtudes del hombre andino, pero los deniega en su ámbito familiar, atendido por peones y servidumbre. En 1921, el adolescente Andrés presencia el ajusticiamiento y ejecución de su padre (Leopoldo Alencastre) a manos de sus propios siervos, suceso que lo desgarrará para siempre. Años después, en 1940, realiza estudios en la Facultad de Letras de la Universidad de Cusco, donde bajo el

[7] «*Taki parwa* y la poesía quechua de la República» (Arguedas, 2012, pp. 297-309).

creciente influjo del movimiento indigenista empieza a componer canciones andinas y a escribir, bajo el seudónimo quechua Kilku Warak'a, teatro y poesía. Egresado de la universidad, pasa a trabajar en el colegio Mateo Pumacahua de Sicuani, donde conoce a José María Arguedas. Poco después ingresa a la docencia académica en la Universidad Nacional San Antonio Abad de Cusco. En 1952 publica su primer gran libro, *Taki parwa/canción en flor* (cfr. Gonzales, 2000), conformado por treinta poemas de rotundos tercetos, cuartetos, sextillas y décimas. El libro reúne notables poemas líricos y épicos en los que, por un lado, se exalta con fervor la imagen de algunos animales de la mitología andina como el puma o el cóndor, los recintos naturales (Illimani), las edificaciones inkas (Machupicchu), los pueblos ancestrales (Cusco, Sicuani) y los héroes andinos (Tupac Amaru II) y, por otro, se honra intensamente al amor, tanto filial como idílico. Asimismo, este primer libro, escrito en la variante cusqueña del Alto Urubamba[8], expresa el doloroso recuerdo de su padre ejecutado, que será una fijación inexorable. En lo formal, se interpolan el fraseo preciso de los cantos quechuas (carnavales y contrapuntos orales) con la solemnidad de los himnos prehispánicos y la retórica mestiza indigenista que idealiza todo lo andino. Es, a la manera de *Apu Inka Atawallpaman,* una poesía que trabaja resueltamente con imágenes verbales y visuales. Tras la publicación del libro, Arguedas expresó su entusiasmo: «*Taki parwa* puede ser considerado como la contribución más importante a la literatura quechua desde el siglo XVIII […] es comparable con el *Ollantay* en lo que se refiere al dominio del autor sobre el idioma. Creíamos que tal dominio era ya inalcanzable para el hombre actual de habla quechua» (Arguedas, 1955b, pp. 107-109):

Puma

Phuyuq wawan uqi mici
phiña uywa rumi maki
urqullantan purishanki
rit'illanta k'umu

Phiña phiña qhawarispan
phuyutaraq picarinki
cupaykita maywirispan
urqukunata mayt'unki

C'awarkishka sunkhaykiwan
intitaraq llakllacinki

Puma

Tiznado gato, crío de la niebla
airada fiera, garra de piedra
deambulas por los cerros
cabizbajo por la nieve

Acechando con furor
barres la niebla
laceando con tu rabo
lías montañas

Espinos filudos tus bigotes
al sol deslumbran, relucientes

[8] En su escritura quechua trivocálica, el poeta conmuta la consonante «ch» por «c».

qalluykitaq sansaq puka
yawartaña llaqwarishan

candente brasa tu lengua
se relame por sangre

Apukunaq sumaq uywan
inkakunaq yupaycanan,
yarqasqacu purishanki
aycatacu maskhashanki?

Grácil felino de los dioses
venerado crío
¿deambulas hambriento
rastreando una presa?

Hamuy ñuqa qarasqayki
kay sunquyta qhasurispa,
qhasquy patapi thallaykuy
llakiykunata ñit'iykuy

Ven, prueba
mi desgarrado corazón
reposa en mi pecho
aplasta mis penas

Qaqa hasp'iq silluykiwan
hank'uykunata watariy
hinaspataq puñuciway
ama llaki mucunaypaq

Con tus garras
que rasguñan piedras
Trenza mis nervios
y adorméceme pronto
para no padecer pesares

(De: *Taki parwa* / traducción nuestra)

Andando el tiempo, Alencastre se gradúa de doctor en letras, y en los años sesenta publica, igualmente solo en runasimi, *Taki ruru,* y en 1972, *Yawar para/lluvia de sangre.* En 1980, el Instituto Nacional de Cultura del Cusco presentó el manuscrito de lo que sería su último libro, *Qori hamankay/azucena de oro,* que permanece todavía inédito. Desafortunadamente, ninguno de estos libros alcanza a configurar las limpias y rotundas imágenes de *Taki parwa* ni colma su vigor y sonoridad; la retórica e ideología debilitan su canto. Por esa época, el autor es invitado a diversos congresos de americanistas en Québec, Bucarest, Chile, México y Moscú.

En sus últimos años, retirado ya de la docencia, el doctor Alencastre se instala con su familia en la hacienda «El Descanso», de la cual es propietario. En este páramo andino se consagra a la creación literaria y a la administración de sus tierras, no sin los excesos de patrón. La noche del 2 de agosto de 1984, seis décadas después de la ejecución de su padre, muere igualmente ajusticiado por una turba de campesinos, sus propios ahijados.

Si bien en el nivel de lenguaje el fino lirismo del poeta-hacendado había llegado incluso más lejos que el de Arguedas, en sus contenidos, la ausencia de los padres es un tema recurrente:

Wakca Waqay

Wasiy p'istuq sumaq phuyu
ima wayran phukusunki,
maytaq kunan kapunkicu
ñakariyniy llanthuykuqniy

C'inmi wasiy, c'inmi panpay
aqarapillan wayrawan pukllan;
imatañan tariymanñacu
hanaq pacata t'ikraspaypas

Layu quca sani unu
taytallaytan millp'uykunki,
qantapunin ñakashayki
yawar sut'ushaq sunquywan

K'iriymanta paqarispan
unuykita yawarcashan
Q'iruruma pukaquncu
Payaqcuma pukaquncu

Layu quca sani unu
waqayniywan yapaykukuq,
llakisqaymi phutiskaymi
paca phuyuman tukuspa
wiñay wata p'anpasunki

Aflicciones de un paria

Telón de bruma que cubres mi casa
¿qué vientos te conducen,
en qué parajes te disuelves
refugio de mis tormentos?

Desierta mi casa, mis campos yermos
tan solo la nevisca volátil
desciende, zozobra en el aire:
no he de verlos
ni revolviendo el cielo

Laguna de Layo, aguaje morado
que engulliste a mi padre
a ti he de maldecirte
con mi corazón anegado en sangre

Escurriendo de mis llagas
mi sangre va turbiando tus aguas
Q'iruruma, flujo tinto
Payaqcuma, rojo coágulo

Laguna de Layo, turbio caudal
colmado con mi llanto
lo sufrido, lo padecido por mí
se tornará en densa bruma
y te cubrirá por siempre

(De: *Taki parwa* / traducción nuestra)

3. Poetas en sol mayor

Igualmente valiosa es la poesía de César Augusto Guardia Mayorga o Kusi Paucar (Ayacucho, 1906-1983). Filósofo, educador, psicólogo, profesor universitario y gran activista, dio a conocer dos libros de poesía, *Sunquq jarawin* (1961) y *Runa simi jarawi* (1971), junto a unos treinta títulos de divulgación política, educación, reforma agraria, filosofía, así como libros de gramática y un diccionario quechua. Redactado en la variante ayacuchana[9], *Sunquq jarawin* depara una poesía delicada, fina, intensa, que transige con los avatares del amor:

---

[9] Según el lingüista Alfredo Torero (1964), el quechua ayacuchano pertenece a la variante sureña IIC, Cusco-Collao.

Qampaq	**Para ti**
Umaypin yuyayniyki	Bulle en mi mente
Paptatichkan,	tu recuerdo
Pillpintup rapran jina	aleteo de mariposa
Mana samaq	que no cesa
Rinriypim sutiyki	Día y noche en mis oídos
Tuta punchaw	zumba
Sirwan,	tu nombre
Mana wayrap apasqan	sin que el viento lo disperse
Mana pip uyarisqan	sin que nadie lo perciba
Sunquypin waylluyniyki	En mi corazón pervive
Kawsan,	tu cariño
Arwi arwi yura jina	como enredadera
Arwiwaspa	que ciñe

(De: *Sunquq jarawin* / traducción nuestra)

Contemporáneos y peculiares, Kilku Warak'a y Kusi Paucar confluyen en el tema del amor; sin embargo, en la poesía del ayacuchano se percibe más la dicción del mestizo: ensambles más abstractos que visuales:

Kuyaspa	**Transigiendo con el amor**
Sonquymi kirisqa kachkan	Doliente sobrevive mi corazón
Ñawiykip kanchayninwan,	al fulgor de tus ojos,
Onquyñam kuyayniyqa,	mi amor ya es convalecencia
Wañuymanchus jinam apawanqa	que me llevará quizás a la tumba
Chisi tuta muspaspa	Anoche, en mis desvaríos
Sutiykita oqarisqani	había evocado tu nombre
Mana pip uyarisqan,	sin que nadie lo notara,
Ichapas wayra uyarirqa,	acaso el viento lo oyó,
¿Maytaraq, yanallay,	¿a dónde llevaría, amada mía,
Sutiykita wayra aparqa?	tu nombre?

(De: *Sunquq jarawin* / Traducción nuestra)



Imagen 2. Andrés Alencastre Gutiérrez (Kilku Warak'a) en los años cuarenta.

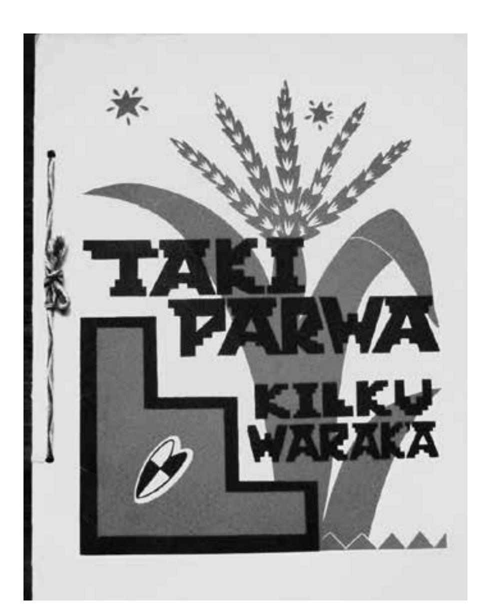


Imagen 3. Portada de *Taki Parwa* (Librería Internacional del Perú, 1955), de Kilku Warak'a.



Imagen 4. Portada de *Yawar Para* (Editorial Garcilaso, 1979), de Kilku Warak'a.

Runa simi Jarawi es una suma de textos que interpola poemas amorosos y arengas doctrinarias. Configurado con un lenguaje rígido, proveniente de la retórica ideológica, este libro es harto distinto del primero[10]. El poema *Puka llaqtapaq/Para el pueblo rojo* tiene resonancias de *La montaña Jing gang*, escrito por el líder chino Mao para alentar a los soldados del Ejército Rojo:

Juk qarilla jina llamkaspa	Laborando como un solo hombre
Rumita aqoyachispa	Pulverizando la dura roca
Wasikunata jatarichinki	Eriges casas
Llaqtakunata paqarichinki	Alzas pueblos

(De: *Runa simi jarawi* / Traducción nuestra)

Son valiosos, asimismo, fecundos autores como Faustino Espinoza Navarro (Cusco, 1905-2000), traductor del drama *Ollantay* y creador del primer guion del Inti Raymi (1944) y autor de *Qosqo: poemas del inka* (1963); y Porfirio Meneses (Huanta, 1915 – Lima, 2009). Escritor prolífico, educador y profesor universitario, publicó en edición bilingüe *Suyaypa llaqtan/País de la esperanza* (1988), que se suma a la tradición poética escrita en runasimi:

Usuta	**Sandalia**
Hinaptinchu, seqoylla	Entonces, sandalia / ¿Fue así, sandalia?
Hinaptinchu, karukunata chintichiq	¿Fue entonces que lejanos rumbos hollaste?
Hinaptinchu, ñaupaqpas wiñaypas, tikalla	¿Fue en un ayer eterno cuando todo florecía?
Ñankunan añachikunku	Los caminos retenían tus huellas
Kanchaq, muyaq yupiykiwan	Tus rastros nítidos, zigzagueantes

....

Sapaq hanaqpachakuna,	Remotos vastos cielos
Puyu wayrakunam	Nubes distantes, vientos
Watuykita muchapayanku,	Desatan, sueltan tus hilos
Sumaq usutallay, seqoyllay;	Calzado mío, sandalia cabal
Qanmi raprayoq llantuta qollanki	Tú le destinas vaivén, movimiento
Puñuq mayu hina ñanman,	Al quieto río del camino
Chaychá	Será por eso

[10] El investigador peruano Gonzalo Espino publicó una reseña biobibliográfica del maestro ayacuchano, en su blog *La alforja de Chuque*: http://gonzaloespino.blogspot.com/2011/05/cesar-guardia-mayorga-insigne-maestro.html

Hirkakuna rampachakuri	Que convergen las altas montañas:
Mosqoyniykita oqarinampaq	Para albergarte en su seno
(Traducción nuestra)	

En 2009, la Asamblea Nacional de Rectores publicó póstumamente su libro *Yapa tinkunakuy/El reencuentro*, una colección de treinta sonetos bilingües[11].

La apurimeña Lily Flores Palomino (1937) aporta su poesía de verso breve y contenido. Publicó *Troj de poemas* (1971) y *Phawaq titi* (1985).

Mama sara	**Madre maíz**
Hanajpachaj wisñimusqan	Desde los cielos esparcida
Taytamamaypa t'antan	Sustento de mis mayores
Ñoqapa hank'ay	Delicia mía
Hisk'usqan qokunki	Te prodigas desgranada
Hinaspan t'anta kanki	Así eres pan
Hunanchasqa sara	Venerado maíz

(De: *Troj de poemas* / traducción nuestra)

4. Arguedas o los trabajos del poeta y traductor

Al igual que muchos escritores mestizos, José María Arguedas (Andahuaylas, 1911-Lima, 1969) tuvo como lengua materna el tumulto aglutinante quechua/español. Debido al oficio de su padre, abogado itinerante, vivió con su madrastra y sus ominosamente hostiles hermanastros. Frente a esta dramática situación, Arguedas niño buscó y encontró refugio en la servidumbre —monolingües quechuas— que laboraba en la casa de su madrastra. De esta interacción nace casi toda su obra literaria. Arguedas reflexionó sobre la diglosia[12] y las interferencias idiomáticas que un escritor mestizo y bilingüe debe encarar para plasmar un lenguaje propio. En su caso refiere una lucha dramática con el lenguaje[13], que resolvió con la configuración de una nueva dicción, un maridaje quechua/español llamado por él mismo «mistura». Vargas Llosa lo llama «castellano amaestrado». Esta tensión intercultural fue más tenaz y visible en la novela y el cuento, debido a su carácter mestizo-bilingüe y al afán de traducir no solo la lengua

[11] En su libro *Pichka harawikuna/Cinco poetas quechuas* (1998) el investigador Julio Noriega le dedica un estudio.

[12] Diglosia: situación en la que una comunidad de habla utiliza dos lenguas en ámbitos distintos y para funciones sociales diferentes.

[13] «Entre el kechwa y el castellano: la angustia del mestizo», compilado en *Indios, mestizos y señores* (1987).

sino una particular cosmovisión. En cambio, para su poesía, Arguedas no necesitó decantar un lenguaje como lo debió hacer para la prosa, pues sus referentes centrales, los cantos corales y los himnos quechuas a las deidades fundadoras y a los héroes civilizadores, provenían de una tradición que frecuentó y enriqueció. Concretamente, para el poeta Arguedas, la elegía *Apu Inka Atawallpaman*, traducida y publicada por él en 1955; el *Manuscrito de Huarochirí*[14], que tradujo en 1966; las recopilaciones de himnos religiosos quechuas del padre y activista cusqueño Jorge Lira[15]; así como el notable libro *Taki parwa* (1952) de Kilku Warak'a, del que tradujo algunos poemas, constituyen el conjunto de influjo más relevante para su poesía.

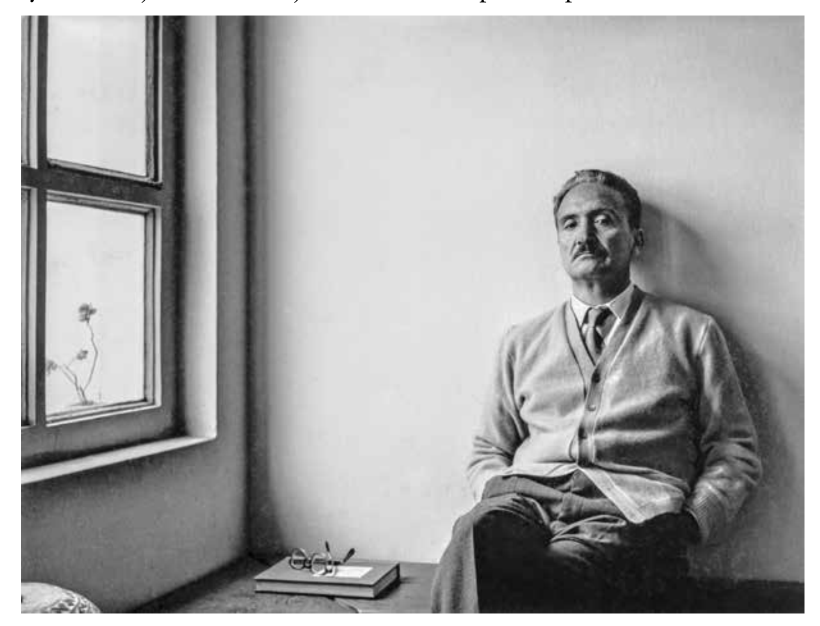


Imagen 5. José María Arguedas. Fotografía de Baldomero Pestana. Repositorio del IRA-PUCP.

Conformado por siete textos trabajados entre 1962 y 1969, los poemas de *Katatay,* su poemario más conocido, denotan una interpolación del quechua coloquial y culto de la variante chanka. La estructura de versos largos, la densidad de los fraseos narrativo-reflexivos y el buen gobierno del ritmo, propios del narrador escritural, se interpolan

[14] Recopilado en el siglo XVI, en Yauyos, Huarochirí (alturas de Lima) el Manuscrito es un documento testimonial sobre los orígenes y primeros dioses del mundo andino. Cf. Gonzales «Huarochirí: la primera dinastía de los dioses andinos».

[15] Párroco de Maranganí (Alto Urubamba, Cusco), el padre Lira fue determinante para que Arguedas decidiera estudiar Antropología. Sacerdote, activista y antropólogo empírico, Lira recopiló 100 himnos religiosos, comentados y traducidos por Arguedas. Cf. «El valor poético y documental de los himnos religiosos quechuas» en *Indios, mestizos y señores* (1987), pp. 181-185.

con las estrategias narrativas orales en un discurso proclive a las imágenes visuales, no a las abstracciones. Con estos recursos asimilados en sus lecturas y acentuados en sus traducciones, Arguedas logra entretejer una poesía híbrida, moderna. En «Tupac Amaru kamaq taytanchisman», la voz poética se dirige por momentos al gran caudillo quechua como si este fuera una deidad: «Taytay, mayukunata uyariykuy/Padre mío, condesciende a escuchar el rumor de los ríos»[16], y para ello el poeta apela a formas reservadas a los dioses y al ser amado: la conjunción de los sufijos ri + ykuy, insertados en el verbo *uyariykuy*, rebaja el tono imperativo hasta convertirlo en súplica. Esta conjunción denota respeto y veneración y conlleva, además, un direccional y dos planos: la petición está dirigida desde el lugar del simple mortal a una deidad que mora en una instancia superior. Este tipo de construcciones es común en los himnos prehispánicos dirigidos al Sol, deidad que siempre habita en las alturas, en el mundo superior. Hacia el final del poema aparece la forma «ña», enlazada con el reportativo «s» indicador de que el hablante está repitiendo lo que oyó o lo que le contaron. El discontinuativo «ña» fija una acción iniciada, postergada o terminada. Equivale a «ya»; con el reportativo, «dicen que ya»:

> *Ñas* pacha achikyay, runaq pachawaray kancharisia*ña*
> *Dicen que ya* va clareando el alba entre los hombres
> *ñas* huk karu llaqtakunapipas muchuq runakuna wamani*ña* kanku, hatun pawaq kuntur*ña*
> *dicen que ya* en los pueblos distantes los dolientes individuos son águilas y cóndores de raudo vuelo[17]

En «La plegaria del amanecer», himno recopilado por Lira y traducido por Arguedas, encontramos el discontinuativo «ña/ya»:

> *Ya* el Mundo, arrojando las nubes grises, ha abierto su
> manto negro para rendir homenaje a su Creador
> *Ya* el Rey de las estrellas, el ardiente Sol, empieza a lanzar su luz y
> tendiendo su cabellera dorada en el Universo, rinde homenaje
> a su hacedor (Arguedas, 1987b, p. 183).

[16] Traducción nuestra.

[17] Traducción y resaltado nuestros. Los versos quechuas fueron tomados de Arguedas, 1972, p. 20.

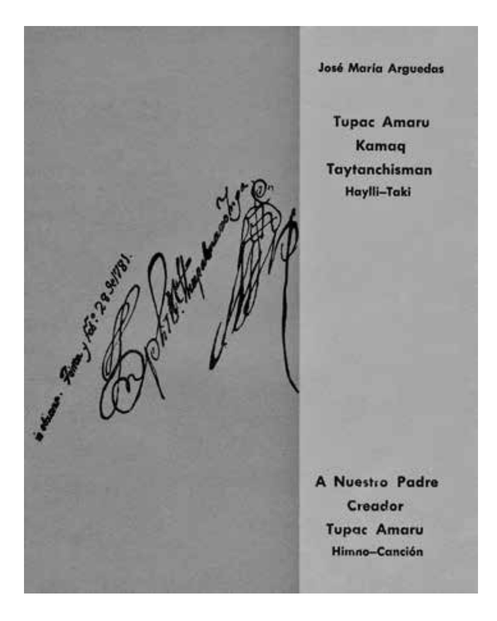


Imagen 6. Portada de la primera edición de *Tupac Amaru Kamaq Taytanchisman (Haylli-Taki) / A nuestro Padre Creador Tupac Amaru* (Himno- Canción), 1962.

Y en la traducción de Arguedas de la elegía a Atawallpa:

Chiriyan*ña*s hatun sonqollan Atawallpaq	Se ha helado *ya* el gran corazón de Atahualpa
Thukuruyan*ña*n sirk'aykipi yawarniyki	Se ha acabado *ya* en tus venas la sangre.

En los poemas «Katatay» y «Llamado a algunos doctores», el reportativo constituye el eje matriz del discurso poético:

Llaqtay puyus katatachkan	*Dicen que* tiembla la sombra de mi pueblo

Manas imatapas yachani*ña*chu, atrasus kayku; huk umawansi umaykuta kutichinqaku
Dicen que ya no sabemos nada, que somos el atraso, que nos han de cambiar la cabeza por otra.

Como en ningún escritor peruano, la sostenida labor de traducción fue determinante en la formación del poeta Arguedas (Gonzales, 2011, 2016). Canciones, poemas, cuentos, y hasta chistes e insultos urdidos y preservados por la memoria oral quechua gravitan en su discurso poético; también trasvasa exquisita poesía cuando vierte al español los subyugantes segmentos de *Dioses y hombres de Huarochirí*, que registran el remoto ordenamiento del mundo andino, el peregrinaje y los trabajos de

los dioses fundadores y de los primeros héroes civilizadores. Esa cadencia y resonancia de la poesía quechua se percibe también en sus novelas y cuentos, e incluso hasta en el título de su libro póstumo, proveniente del solemne parlamento de los mensajeros de dos regiones: el zorro de arriba y el zorro de abajo. En el prólogo de la edición 2007 del manuscrito de Huarochirí, Luis Millones y Hiroyasu Tomoeda perciben, no sin razón, una «resonancia interior» que cunde en las traducciones de Arguedas (Anónimo, 2007).

5. La primavera andina

Es preciso destacar las políticas para la lengua y la cultura quechuas implementadas por el Gobierno Revolucionario del general Velasco Alvarado (1968-1975). No obstante ser un gobierno de facto, fue el único que ha aplicado un programa viable de revaloración y difusión del runasimi como idioma nacional junto al español. Hubo, ciertamente, periódicos, radio y televisión en quechua; se editaron revistas, libros, diccionarios y textos de gramática quechua de las diferentes variantes, y se realizaron masivos megaeventos culturales (Inkari) a la manera de los *raymis* multitudinarios. A nivel regional, se impulsaron los ancestrales rituales (Chiaraqe) y los festivales de carnaval (Maras, Raqchi, Valle del Mantaro y Alto Urubamba, entre otros). Asimismo, en Lima, la música de los migrantes, tradicionalmente proclive al amor y la nostalgia, incorporó temas de reivindicación social afines a la ideología del gobierno; conjuntos como «Los engreídos de San Mateo» crearon, entre otros, verdaderos waynos-himno como la popular canción «Sangre obrera». En este contexto, la concesión del Premio Nacional de Cultura (1975) al retablista ayacuchano Joaquín López Antay (1897-1981), no obstante las protestas y abruptas reacciones de los artistas 'cultos' y académicos que se percibían como los únicos creadores de arte, representó, además de un reconocimiento al artista, el cambio del viejo paradigma.

En el curso de esta primavera andina, la versión quechua del diario *La Crónica*, confiscado y puesto al servicio del gobierno, contó con la participación de, al menos, dos poetas, los cusqueños Ángel Avendaño (1937) y William Hurtado de Mendoza (1946)[18].

Poeta, estudioso del quechua y profesor universitario, Hurtado de Mendoza es otro gran renovador de la dicción poética quechua. Sobrios, serenos, diáfanos y sonoros, sus versos entrelazan los cantares andinos con lo más pulcro de la tradición poética hispana. Ha publicado, entre otros, *Yanapaq haylli* (1971), *Wiraqucha* (1980), *Mateo*

[18] Sobre el rol de los periódicos y afiches en quechua durante el gobierno de Velasco, viene trabajando Anna Cant, para cuya tesis doctoral en la Universidad de Cambridge tradujimos noticias, editoriales, historietas, afiches y reseñas que venían en quechua en el diario *La Crónica*.

Llaqta (1990), *Sunquypa harawin* (1992), *Pacha yachachiq* (1992) *Paqarinpaq harawi* (2006)[19].

Ch'inllamantan	Yo estoy hecho
ruwasqa kani,	de silencios,
tutayaypi	de auroras
chuqlluq	que reparten
k'anchaynin	entre luces
rakiq paqarmanta,	las mazorcas,
wakanpa	de destellos
q'apasqan	que aroman
llipipiymanta,	los laureles,
kukuliq	de fogatas
ratachisqan	que encienden
qunuqmanta,	las torcazas,
pinchinkuruq	de aguaceros
willasqan	que anuncian
paramanta	las luciérnagas

(De: *Paqarinapaq harawi* / traducción del autor)

Sin duda, esta muestra es insuficiente y arbitraria, pues hicimos un seguimiento solo de quienes llegaron a publicar libros o plaquetas, y aun así es fragmentaria. Por otro lado, no se puede relegar los textos de la poesía cantada; es decir, las letras de canciones quechuas que ya en los años treinta Arguedas reclamaba como poesía, como los textos de Aragón, Alencastre, Moisés Vivanco y Francisco «Pancho» Gómez Negrón (Arguedas, 1976, pp. 174-185; 1986, pp.11-31). En este segmento, el fecundo trabajo de Ranulfo Fuentes (La Mar, 1940), compositor, educador y poeta ayacuchano, es un referente de la vasta producción poético-musical. El volumen *Antología quechua del Cusco* (2012) les dedica un capítulo a las letras de las canciones más representativas de la región. En 1987, los hermanos Rodrigo, Edwin y Luis Montoya publicaron *La sangre de los cerros: antología de la poesía quechua que se canta en el Perú*, la más amplia muestra de este género, en la cual no pocas veces se interpolan estructuras del quechua y del castellano.

[19] El estudioso Gonzalo Espino, en su blog *Alforja de Chuque* (2009) señala que la poesía de Hurtado «explora una suerte de puente entre el mundo del Ande y ése que está en la ciudad. Es un quechua legible, cuidado, no solo es de la tradición escritural».

6. Auge de las ediciones bilingües

El proceso de Reforma Agraria, los primeros intentos de alfabetización y educación intercultural, así como los proyectos sociales descentralizados impulsados por el gobierno militar de Velasco originaron un auge de las ciencias sociales que activó géneros como el testimonio. Así, después de Alencastre y Arguedas, el libro quechua más importante no proviene de un escritor sino de un iletrado, Gregorio Condori, y Asunta Quispe, su esposa, cuyos testimonios, recopilados por los antropólogos Ricardo Valderrama y Carmen Escalante, y publicados bajo el título *Autobiografía. Gregorio Condori Mamani y Asunta Quispe* (1977) despliegan la extraordinaria capacidad narrativa de los informantes monolingües a través de un discurso aglutinante en el que confluyen la cosmovisión andina, los saberes, el humor y la cuota justa de poesía.

En las últimas décadas del siglo pasado y las primeras del presente, afloró una eclosión poética escrita en quechua y, esta vez, no pasó desapercibida por los estudiosos[20]. ¿Qué motivó esta irrupción en un ámbito hegemónicamente hispano y hasta hostil? No lo sabemos aún, pero no fue enteramente la guerra interna que desangró al país en las décadas de 1980 y 1990. La aflicción de los deudos de las víctimas del terrorismo y la rabia por los excesos del ejército fueron vertidas primero por las canciones populares de las zonas de emergencia[21] y, después, por la prosa, al punto de haberse configurado ya una «narrativa de la violencia». La poesía, qué duda cabe, siempre fue un género de minorías exquisitas, pero la poesía escrita en quechua suscita una displicencia aún mayor. Excepto Kilku Warak'a y Arguedas, quienes publicaron sus poemas exclusivamente en runasimi, los poetas quechuas de hoy requieren de las ediciones bilingües; de otro modo, la indiferencia de los lectores sería total[22]. Cierto que ahora no es difícil publicar libros bilingües y los poetas cuentan con el apoyo de, al menos, una institución académica como la Universidad Nacional Federico Villarreal, que anualmente y a nivel nacional organiza un concurso de poesía escrita en quechua; sin embargo, en el Perú persiste aún una apatía que alcanza a los propios escritores andinos. Por ejemplo, la elegía *Apu Inka Atawallpaman*[23], no obstante ser uno de los primeros referentes de la poesía en Latinoamérica, sea en español o quechua[24], apenas

[20] Sobre este resurgimiento hay valiosos trabajos, como Lienhard (1998), Zevallos (2009), Noriega (1993, 2012), entre otros.

[21] Carlos Huamán (2006) despliega un interesante análisis sobre las letras de los waynos de la región pokra-chanka, que comprende Ayacucho, Apurímac y Huancavelica.

[22] Barquerizo (1992) indaga sobre los posibles receptores de la poesía escrita en quechua.

[23] La estudiosa Raquel Chang-Rodríguez (2008) recogió el poema completo.

[24] Le elegía fue publicada por primera vez en Tucumán, Argentina (1942), después fue reproducida en libros y revistas. En los años sesenta el artista Fernando de Szyszlo trabajó una serie pictórica basada en

si ha sido atendida por Arguedas y la estudiosa puertorriqueña Mercedes López-Baralt. Asimismo, el último libro de Kilku Warak'a continúa inédito, y han pasado ya cincuenta años de la publicación de *Katatay* de Arguedas. Aunque el libro ya lleva varias ediciones, no hay un solo estudio comparativo ni lexicográfico desde el quechua[25]. Por otro lado, la recepción y difusión de los libros bilingües no trasciende más allá del círculo de los poetas mestizos y de algún centro académico. En estos textos se perfilan ahora dos tendencias: la que refiere la sencillez e intensidad de los cantares populares; y la que, a partir del lenguaje mismo, configura nuevas rutas, como la incorporación de expresiones coloquiales del español o de lenguas extranjeras.

7. Tumulto y profecía

En un artículo de 1998, el estudioso Martín Lienhard dio cuenta del surgimiento de una nueva poesía escrita en quechua: se trataba de «un grupo de creadores, mayormente jóvenes de formación 'occidental', [que] han venido interviniendo con sus propias motivaciones en la producción o modificación de los textos orales. A menudo, los textos nuevos pasaron por una elaboración en parte escritural» (1998, p. 31). Así, en los textos de los tres poetas comentados (Eduardo Ninamango, Dida Aguirre e Isaac Huamán), Lienhard percibe una actitud discursiva mesiánico-profética que, como en otros textos andinos como el mito de Inkarri, preconizarían una transformación.

Nacido en Huancayo (1947), Eduardo Ninamango es autor de *Pukutay* (1982). En este libro, como señala Lienhard, se anuncia el advenimiento de un cambio social. El augurio de una transformación inminente es expresado con dicción mestiza que vierte recursos narrativos orales en la escritura. El hecho de que el quechua tenga una escritura no significa que haya perdido su carácter oral; Ninamango, como Arguedas, combina estrategias narrativas orales con formas escriturales, y en su discurso el yo poético rige como portavoz de una colectividad:

el poema, y por la misma época, el poeta Emilio Adolfo Westphalen le dedicó un memorable artículo (Gonzales, 2014b).

[25] El silencio que cunde sobre la poesía arguediana es abordado por Lienhard, quien señala: «¿A qué se debe el largo, tenaz purgatorio de esta parte de su obra? Pensamos que existen dos motivos principales: por un lado, el idioma no europeo en que están escritos los poemas, pero más todavía, quizás, la dificultad de situarlos en el panorama de la producción poética peruana y latinoamericana (escrita)» (Lienhard, 1998, p. 36).

1

Llaqtakunamansi yawar pukutay qina	Dicen que el pesar va sitiando los pueblos
nanay chayachachkan	como roja ventisca sangrante
Machu taitanchikunatas	A nuestros mayores vocifero
qaparispa qayani	clamo
wasinchikta saqeychik	'dejen nuestra casa,
ñawpa apuchikunapa yawarninta	prosigan el curso de la sangre de los ancestros'
aparimuychik nispa.	les increpo.
Pachapa sonqonsi kunununuchkan	Dicen que el interior de la tierra está tronando
chaynas mana wiksayuq muchuypas katatan	así como resuena un estómago vacío
kausay manaña tukuy rumi qina kaptin	porque la vida hoy tiene la dureza de piedra.
Usiapas chayna kaspas llaqtakunata waqtapayan.	Y porque todo es así, la sequía fustiga a los pueblos
paratapas mana yajuyuqta saqespa	deseca las gotas de lluvia
uywakunapas chakrakunapas wañuchkan	extermina los campos, el ganado;
sachakunapas qirisqa urpi qinas	los árboles como aves lastimadas
rapinkunata rapapaspa	sacudiendo sus ramajes
pampaman	se vienen abajo,
chakraman wichin	en los campos yacen
chay chakrakunas manaña *waytarinqachu*	y esos sembríos no brotarán más
kikin runa allpapi llinkupiy	el hombre mismo, surgido de la tierra,
kikinpa kausaynin wañuynin ñaupamanta ruaspa	trazando su ruta vida-muerte
wañuchkaq parapa weqenta mana sayachiqtinqa	no detendrá el derrame de lágrimas extintas

(De: *Pukutay* / traducción nuestra)

La poesía de Dida Aguirre García (Tayacaja, Huancavelica, 1952)[26] preserva la sobriedad y precisión de los cantos orales quechuas, ahora enriquecidos por exploraciones e influjos heterogéneos. Su libro *Jarawi* —premiado por la Universidad Federico Villarreal— prodiga estas articulaciones diglósicas, tanto que la versión

[26] Tiene tres libros publicados en edición bilingüe: *Arcilla* (1989), *Jarawi* (2000) y *Qaparikuy* (2012).

castellana está regida por una sintaxis quechua, razón por la que mantenemos tal cual la traducción de su autora:

Aya allpatachu akurani	¿Acaso polvo de los muertos
aya	he masticado
upallalla chuyunyaq	para que mis labios estén sellados
simiyuq kanallaypaq	en silencio de muerte?
urpi ñawillaymi	mis ojos de paloma
kausayta munaskhan	urgen vivir
¡kay!	aquí en la muerte
Wañuy	en el fuego de la roca
nina qaqa kañay pachapi	en el incendio del mundo
chaki sonqoypi	en mi árido corazón
¡Ay!	¡Ay!
yana allpatan takani	estoy tapiando tierra negra
mitu chakiyman	a mis pies de barro
yaku makiyman	a mis manos de agua
paralla chayaykamuy	¡lluvia, llega ya!
intilla kanchiykamuy	¡sol, alumbra ya!

(De: *Jarawi*)

Asimismo, en los últimos años han incursionado en poesía investigadores y narradores provenientes de la estirpe de educadores bilingües, cuya obra enriquece la tradición. Entre ellos destacan Wáshington Córdova Huaman y su *Urqukunaq qapariynin*, publicado en 2010; Sócrates Zuzunaga, escribió *Kuyaypa kanchariynin,* poemario premiado por la Universidad Villarreal en 2006; Félix Yauri, y su *Musuq punchaw harawi,* publicado en 2008; Antonio Muñoz Monge, Isaac Huaman Manrique, Víctor Tenorio, Uriel Montúfar, entre otros.

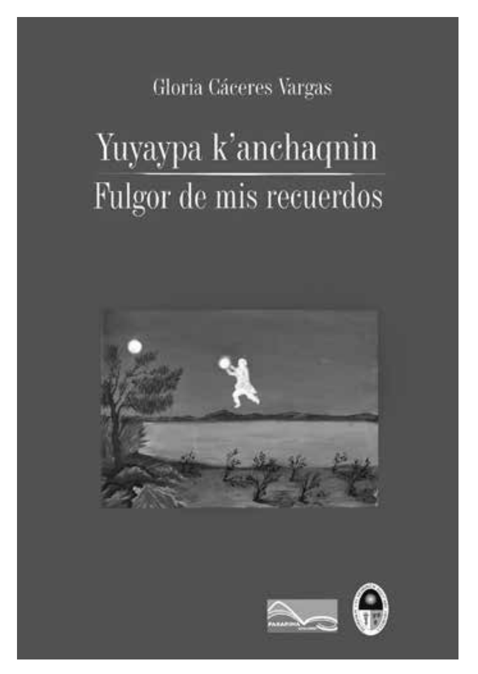


Imagen 7. Portada de *Yuyaypa K'anchaqnin/Fulgor de mis recuerdos* (2015), de Gloria Cáceres Vargas.



Imagen 8. Gloria Cáceres Vargas.

8. Nuevas voces: ríos en curso

El estudioso Juan Zevallos Aguilar tiene más de un trabajo dedicado a la poesía escrita en quechua a partir de 1990, sus nuevas voces y aportes. La singularidad de los poetas comentados por Zevallos es su trashumante ruta: siendo provincianos, no arraigaron, como es usual, en la ciudad capital del Perú, sino que recalaron en el extranjero y desde allí proclaman y asumen su condición de escritores quechuas. El estudioso peruano entiende esta actitud y los caracteriza como poetas-activistas, propiciadores de «un proyecto de formación de una cultura quechua transnacional» (Zevallos, 2009).

Fredy Amílcar Roncalla (Challhuanca, Apurímac, 1953) vive en Nueva York desde hace tres décadas y allí publicó su amplio volumen *Escritos mitimaes: hacia una poética andina posmoderna* (1998). Sólido y heterogéneo, el libro de Roncalla combina creación, análisis y reflexión. Temas aparentemente dispares como la sagrada hoja de coca y la estética del horror en la guerra de Irak, el subyugante universo musical de Dizzy Gillespie y la airada alocución del disidente Guaman Poma, coinciden allende las fronteras. La poesía, trilingüe, rotunda, universal y pueblerina, prefija esa

estética andina posmoderna, postulada por su autor en lúcidos ensayos. Roncalla es, ciertamente, un poeta-activista en Nueva York, pionero y renovador, y quien más ha contribuido en los últimos años a enriquecer la tradición poética escrita en quechua:

RUNA WASIMPI lejos
around the boundles wings of time
your body de los demás
WAQANALLAYPAQ con la cascada en el pecho
para tocar
la huella
de tu cercano cuerpo distante
is always present
CANTANDO tarukita
REGRESO hanaq ñanninta
SOLO puka punchuywan
CON MI GUITARRA traguta waqtaspa
maqtallaña
when the days dreams
A LLORAR mana roqoyoq
MIS PENAS hamuni
JUNTO A TU VENTANA wallullasqayta
yachanaykipaq
and the night is another shape of your body
ima nisparaq
(De: *Escritos mitimaes*)

Ch'aska Eugenia Anka Ninawaman (Espinar, Cusco, 1973) vive en París dedicada a la docencia. Publicado en Quito (Ecuador), su libro *Ch'askaschay* (2004) depara una poesía cándida y llana, asaz en reiteraciones, diminutivos y onomatopeyas; resuelve la interferencia idiomática transcribiendo las palabras castellanas tal como las pronuncia un monolingüe quechua (sirinita, remidio, gallu, etcétera).

Q'illu qalaywa	**Lagartito de oro**[27]
Aya wayraq wayqin,	Lagarto amarillo:
pinku wayraq turan;	ánima de vientos antiguos,
q'illu qalaywa.	espíritu de vientos vivos.
Ishkay laduman	Lagartito amarillo,
p'alta umachayuq	hacia abajo y hacia arriba,

[27] En ciertos segmentos de este poema y otros, la versión castellana excede al original con agregados que no provienen del quechua. Por esta razón, las versiones coinciden parcialmente. En este poema hubimos

mana qurichupachayuq.

con cabecitas aplanadas
con ojos engañadorcitos.

Avispiqa
quriqullqi laprachayuq
q'umir q'achupi
encantu kallasqacha,

A veces vienes
con alas de plata y oro
en pastito verde
encanto llevas mordiendo

phawamunki muyu muyurispa
phalamunki t'uxa-t'uxarispa
tutuka wayraq sunqunpi.

vuelas en remolinos
reventando y chicoteando
el corazón del huracán
encanto llevas mordiendo

Yaw q'illu qalaywacha
ñawillaykiwan llaqsakuq
phawayllaykiwan asunsakuq

Lagartito amarillo
tus ojos están atormentándome
tu correr está adormeciéndome.

amaraq mayt'uwaychu
amaraq khipuwaychu.

todavía no me amarres
todavía no me encantes

Tayta mamaywanraq tuparukusaq,
chaymanhinaña
khushkalla chinkakapusun
wayraq sunquchanpi,

A mi taytita primero llegaré
de mi mamita me despediré,
allá donde humea esa chocita
aún me esperan.

llakita picharparispa
urqunta q'asanta
muy umuyurispa,

Después, que sea lo que sea,
juntos nos perderemos,
juntos con el viento
barriendo las penas.

warma yanaywan tumpaq tumpalla
urpi yanaywan chinkaq tumpalla
mana pi yachananpaq
mana pi rimananpaq

Como a modo de encontrarme
con mi amorcito
como a modo de perderme
con mi palomita,
para que nadie sepa
para que nadie murmure.

---

de ceñirnos a la traducción de la autora y cotejar verso con verso para lograr cierta coincidencia espacial. Así, los versos «en una quenita de paja/¿A quién le harás la pusanga?» resultan ajenos al poema. Los versos «con ojos engañadorcitos» y «allá donde humea esa chocita», si bien están en la traducción, son inhallables en la versión quechua, donde ni siquiera están insinuados.

9. Canto y poesía

Publicados únicamente en runasimi, *Yaku unupa yuyaynin* (2009) y *Puyupa-wayrapa-ninapawan musqukusqanmanta* (2010), los libros de Ugo Facundo Carrillo (Chinchero, Apurímac, 1956), deparan un discurso poético quechua singular: incorporan una carga retórica y una exuberante locuacidad distinta de la índole concreta, sobria, escueta del idioma y de la poesía quechua[28]. Este ejercicio de verbalización proviene, sin duda, del mestizo letrado, del cantante, antropólogo y comunicador radial que es, también, Carrillo. Ya el título del primer libro denota una redundancia preconcebida, acentuada en el segundo libro. Al interior de los profusos poemas, emergen fraseos de diáfana e intensa poesía, como este fragmento dedicado a un tipo de papa:

Wayru	**Papa wayru**
Tutakunan llapallan wiychiykachaq quyllurta	De noche, sumido ya el resplandor de los astros
Ichuq marqayninpi qatallispa	en el seno de los pajonales,
Suyapayallasunki pisipasqaña,	te aguardan casi desvanecidos
Sapa tutayaypi	noche tras noche;
Ichapasyá achiqyayta chayarimullawaq	tal vez arribes al amanecer,
Samasqalla	animoso

(De: *Yaku unupa yuyaynin* / Traducción nuestra)

[28] En el año 2009, publicó en español el libro *Baladas de un perro sin pelos en la lengua*. Sobre la poesía de Carrillo, ver Krögel (2012) y Noriega (2010), entre otros.



Imagen 9. Dida Aguirre en el Festival de Poesía de Medellín en 2012.

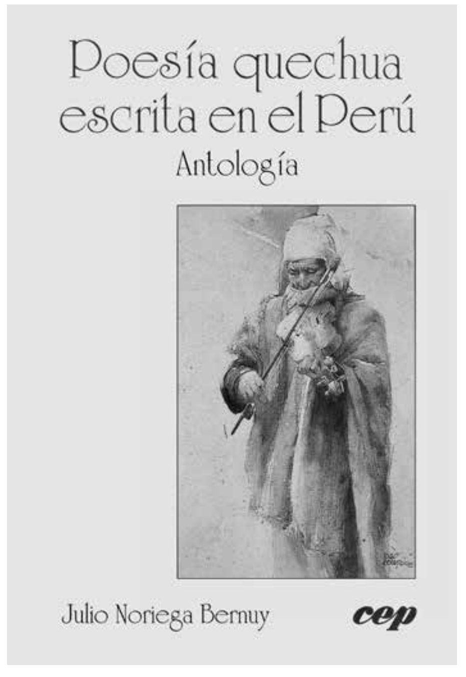


Imagen 10. Portada de la antología *Poesía quechua escrita en el Perú*, preparada por Julio Noriega Bernuy en 1993.

El humor y sarcasmo de las canciones mestizas hacen viable la franca introspección:

Quyu sikichanchikta wikririkuykuspam…	Ladeando el potito inestable…
kay pachaman qispiykamullanchik	nos apersonamos a este mundo
kaymanta	desde allí o de otros puntos
wakmantapas puriykachamunchik,	nos encaminamos
uraymanta,	de abajo
hanaymantapas,	de arriba
kinrayllantapas	por los costados
llantu llantuchallanta,	por la sombrita misma
maypachachus intiwan	y algunas veces
ñawpachikuspapas rikurimullanchiktaq	precedidos por el sol, resurgimos

(De: *Puyupa-wayrapa-ninapawan musqukusqanmanta* / traducción nuestra)

De ascendencia abancaína, nacido en Lima y establecido en Puno, Feliciano Padilla Chalco (1944) es un prolífico cuentista, poeta y estudioso de las literaturas regionales en quechua y aimara. Su libro *Pakasqa takiyniykuna* (2009) enuncia una íntima

exaltación de lo nativo, no exenta de airadas imprecaciones. En su léxico confluyen el quechua chanka, el cusqueño, y una resonancia aimara.

Walsiru maykamaraq rinki	**¿Hasta dónde irás, balsero?**
K'illinchu uma walsiru *maykamaraqmi* *ñawiyki qhawan* *ch'askakunatapas* *wasapan* *liqi-liqitapis taripan* *chhuqapis kanman hina*	Balsero, cabeza de ave guerrera ¿hasta dónde alcanza tu mirar? viajas más allá de las estrellas dejas atrás a las gaviotas cual si fueras un patillo atormentado y veloz
Walsiru maykamaraqmi *kunan tuta rinki* *qarachapis, umantupis* *t'utura ukhupi manchakusparaq* *suyaykuchkasunki*	Balsero ¿hasta dónde remarás esta noche? las qarachas y umantus asustadas te esperan en el cobijo de las totoras
Manan pipis yachanchu *qam Titiqaqa quchapi* *llakisqaykita* *manan pipis yachanchu* *waqayniykiwan* *qucha wiñasqanta*	Nadie sabe cómo sufres en el lago Titicaca nadie sabe que el lago asciende con tus lágrimas
Walsirucha *Manachu ch'askata* *Makiykipi hap'iruspa* *Huk kutilla qurimuwankiman* *Amallachallaq ñawinman churaykunaypaq*	Balserito ¿acaso no has pescado esos luceros del alba con la magia de tus manos? ay, si me la dieras una sola vez para ponerlas en los ojos de mi

Amalia
(De: *Pakasqa takiyniykuna*)

La educadora Gloria Cáceres (Parinacochas, Ayacucho, 1947), publicó *Munakuwaptiykiqa* (2009). Su poesía, elemental y sobria, revela una praxis legible y recurrente: los poemas fueron concebidos primero en español y después vertidos al quechua por ella misma.

Hatun mayu	**Río grande**
Mayu kantunpi *rumichakunaqa*	A las orillas del río las piedrecillas

qasilla kakunku	permanecen quietas
manapitapas	sin escuchar
uyarispa	ruido alguno
Chaynan ñoqa	Así mismo
musquyniykipa kantunpi,	a orillas de tu sueño
mayuykipa hawallanpi	encima de tu río,
qucha-yuyu hina	como plantas acuáticas
tutytukachachkani	estoy flotando
Manam pipas	Nadie
uqariwayta atipanchu	logra asirme
hatun mayuta manch'akuspa.	por temor al río.
Hatun mayuqa tutam	Este es negro
llantu llantullan	y sombrío
Parapa usyayninqa	El fin de la lluvia
ch'inniq tutam	es noche silenciosa,
wichk'asqa simi hiñan	como una boca cerrada
mana qapariyta	no logra
atipanchu	gemir
Hatun mayuqa	El río grande
kuyaytam qichuwachkan.	está despojándome de mi amor.
Waylluypa kallpanwanmi	Atajándolo
hark'aspa	con la fuerza de mi cariño
ñuqallapaq waqaychakusaq	lo guardaré solo para mí

(De: *Munakuwaptiykiqa*)

En este recuento, inevitablemente parcial, no debe obviarse el caso de los poetas bilingües o biculturales. Si bien escriben en español, en sus poemas rezuma una dicción y sintaxis quechua, aimara, jíbaro, takana, pano, etcétera. El sustrato de las lenguas nativas orales arraiga en el sinfín de diminutivos, onomatopeyas, conectores y estrategias narrativas vertidas al castellano escrito. Es el caso de la poesía de los cusqueños Luis Nieto Miranda (1910-1997), Ángel Avendaño (1937), Enrique Rosas Paravicino (1948), Juan Alberto Osorio, entre otros[29]; del cajamarquino Mario Florián (1917-1999); de los puneños Efraín Miranda (1925), José Luis Ayala (1942), Omar Aramayo (1947), Gloria Mendoza (1948), Boris Espezúa (1960), Leoncio Luque (1964); de los ancashinos Óscar Colchado (1947), Macedonio Villafán Broncano

[29] Me reconozco en esta nómina como poeta. De mis libros, algunos fueron plasmados en runasimi; otros, en español, acatan la sintaxis de mi lengua materna, la dicción quechua-castellana del mestizo.

(1949); del huancavelicano Pablo Landeo (1959); del ayacuchano Antonio Sulca Effio (1938); y de la creciente progenie de poetas amazónicos: Dina Ananco (wampis-awajun), Rember Yahuarcani (witoto), Suar Velásquez (shuar), entre otros. Igualmente apreciable es la poesía quechua que la banda de rock Uchpa, pródiga en sus canciones wayno-rock-fusión[30]; el videopoema *Kunan Pop,* de Jorge Alejandro Vargas (Cusco, 1987), etcétera.



Imagen 11. César Guardia Mayorga (Kusi Páucar) con su hija Sara Beatriz.

El advenimiento de este notorio conglomerado de poetas en los últimos años del siglo XX es alentador, porque la cantidad siempre depara calidad, y del tumulto de las nuevas voces que cunden, surgirán los poetas que encaren a los clásicos Arguedas y Alencastre.

[30] Liderada por el apurimeño Freddy Ortiz, *Uchpa* es una banda de rock & blues en quechua chanka surgida en Ayacucho. Ha producido, entre otros, *Wayrapin qaparichkan* (1991), *Qawka kawsay* (1995), *Qukman muskiy* (2000). En años recientes, la banda cusqueña *Chintatá*, (rock-fusión) interpola también quechua/español en sus letras.



Imagen 12. Portada de *Kwintu qhipi* (Naokim ediciones, 2017), de Ugo Carrillo.



Imagen 13. Ugo Carrillo Cavero.



Imagen 14. William Hurtado de Mendoza.

Bibliografía

Aguirre, Dida (1989). *Arcilla*. Edición bilingüe. Lima: Lluvia.

Aguirre, Dida (2000). *Jarawi*. Edición bilingüe. Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal.

Aguirre, Dida (2012). *Qaparikuy/Grito*. Edición bilingüe. Lima: Pakarina.

Anka Ninawaman, Ch'aska Eugenia (2004). *Ch'askaschay*. Quito: Abya Yala.

Anka Ninawaman, Ch'aska Eugenia (2010). T'ika chumpicha. Mama p'itikina. En *Poesía moderna en Kichwa ecuatoriano y quechua peruano*. Quito: Abya Yala.

Anónimo (2007 [1598?]. *Dioses y hombres de Huarochirí*. Narración quechua recogida por Francisco de Ávila. Traducción de José María Arguedas, edición bilingüe quechua/ español. Prefacio de Luis Millones e Hiroyasu Tomoeda. Lima: Fondo Editorial Universidad Antonio Ruiz de Montoya.

Arguedas, José María (1955a). La poesía quechua actual. *La Prensa*, 28 de agosto, p. 5.

Arguedas, José María (1955b). Takiparwa y la poesía quechua de la república. *Letras Peruanas, 12*, 107-117.

Arguedas, José María (1963). *La soledad cósmica de la poesía quechua*. La Habana: Casa de las Américas.

Arguedas, José María (1972). *Katatay*. La Habana: Casa de las Américas.

Arguedas, José María (1976). Canciones quechuas. En *Señores e indios*. Buenos Aires: Calicanto.

Arguedas, José María (1986). *Cantos y cuentos quechuas I*. Lima: Munilibros.

Arguedas, José María (1987a). Entre el kechwa y el castellano: la angustia del mestizo. En *Indios, mestizos y señores* (pp. 34-38). Lima: Horizonte.

Arguedas, José María (1987b). El valor poético y documental de los himnos religiosos quechuas. En *Indios, mestizos y señores* (pp. 181-185). Lima: Horizonte.

Arguedas, José María (2012). *Obras completas.* Obra antropológica y cultural. Tomo VIII. Lima: Horizonte.

Barquerizo, Manuel J. (1992). Poesía quechua. *Kamaq maki, 2*.

Bendezú Aybar, Edmundo (1980). *Literatura Quechua.* Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Cáceres, Gloria (2009). *Munakuwaptiykiqa. Sí tú me quisieras.* Lima: Punto & Grafia.

Cant, Anna (2012). Land for those who work it: a visual analysis of Agrarian Reform Posters in Velasco's Peru. *Journal of Latin American Studies, 44*(1). http://journals.cambridge.org/action/displayAbstract?fromPage=online&aid=8488014&fileId=S0022216X11001106

Carrillo, Francisco (1986). *Literatura quechua clásica*. Lima: Horizonte.

Carrillo, Ugo (2009a). *Yaku unupa yuyaynin*. Lima: Sol y Niebla.

Carrillo, Ugo (2009b). *Baladas de un perro sin pelos en la lengua*. Lima: Sol y Niebla.

Carrillo, Ugo (2010). *Puyupa-wayrapa-ninapawan musqukusqanmanta*. Huancayo: PuntoCom.

Chang-Rodríguez, Raquel (ed.) (2008). *Voces poéticas virreinales*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert.

Condori, Gregorio & Asunta Mamani (1977). *Autobiografía*. Edición bilingüe. Recopilación, transcripción y traducción de Ricardo Valderrama y Carmen Escalante. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas.

Córdova Huamán, Wáshington (2010). *Urqukunaq qapariynin*. Lima: Pakarina.

De Molina, Cristóbal & Cristóbal de Albornoz (1988). *Fábulas y mitos de los Incas*. Edición de Henrique Urbano y Pierre Duviols. Madrid: Historia 16. Dirección General del libro y Bibliotecas del Ministerio de Cultura.

Espino, Gonzalo (2012). Sobre *Antología quechua del Cusco*. *Estudios Filológicos, 50*. Universidad Austral de Chile. http:mingaonline.uach.cl

Espinoza Navarro, Faustino (1963). *Qosqo: poemas del inka*. Cusco: Inka-Rimay.

Garcilaso de la Vega, el Inca (1984). *Comentarios reales*. Introducción de José de la Riva Agüero. Ciudad de México: Porrúa.

Gonzales, Odi (2000). *Taki parwa/22 poemas de Kilku Warak'a*. Traducción, estudio y notas de Odi Gonzales. Ilustraciones de Luis Palao Berastain. Cusco: Biblioteca Municipal.

Gonzales, Odi (2007). *El Quijote* en quechua. *Primera Revista Latinoamericana de Libros, 1*(1).

Gonzales, Odi (2008a). En las escarpadas y páramos andinos. Huarochirí: la primera dinastía de los dioses andinos. *Primera Revista Latinoamericana de Libros, 1*(3), 28-37.

Gonzales, Odi (2008b). *Runasimi. Lengua y Cultura I-II, III-IV*. Nueva York: CLACS-NYU.

Gonzales, Odi (2011). Katatay: temblor y descarga. Prólogo a la edición de *Katatay-Temblor/ Dicen que somos el atraso*, de José María Arguedas. Lima: Sarita Cartonera.

Gonzales, Odi (2014a). *Elegía Apu Inka Atawallpaman. Primer documento de la resistencia Inka. Siglo XVI*. Lima: Pakarina.

Gonzales, Odi (2014b). Szyszlo, Westphalen y la poesía quechua. *Kaypunku. Revista de Estudios Interdisciplinarios de Arte y Cultura, 1*, 75-87.

Gonzales, Odi (2015). Juicio oral. Los entuertos de *El Quijote* en la versión quechua. *Desde el Sur, 7*(2). http://revistas.cientifica.edu.pe/index.php?journal=desdeelsur&page=article&op=view&path%5B%5D=130

Gonzales, Odi (2016). El portavoz de los dioses: Arguedas traductor. En *Estudos latino-americanos: uma confluência entre Arguedas, Mariátegui e Rama. Roseli Cunha*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará.

Guaman Poma de Ayala, Felipe (1987). *Nueva corónica y buen gobierno*. Edición de John V. Murra, Rolena Adorno y Jorge L. Urioste. México: Siglo XXI.

Huamán, Carlos (2006). El wayno ayacuchano como tradición oral, poética, musical y dancística. *Latinoamérica, 42,* 79-106. http://www.cialc.unam.mx/web_latino_final/archivo_pdf/Lat42-79.pdf

Huamán Manrique, Isaac (2012). *Literatura de Huancavelica, la voz del trueno y el arco iris*. 2ª edición. Lima: Pachakuteq.

Itier, César; Luis Nieto Degregori; Jorge Alejandro Vargas Prado (2012). *Qosqo qhechwa simipi akllasqa rimaykuna/Antología quechua del Cusco*. Edición bilingüe. Cusco: Centro Guaman Poma de Ayala, Municipalidad Provincial del Cusco.

Itier, César; Luis Nieto Degregori; Jorge Alejandro Vargas Prado (2016). *Aqupampa*. La primera novela escrita en quechua. *Hawansuyo*. https://hawansuyo.com/2016/07/17/aqupampa-de-pablo-landeo-munoz-la-primera-novela-escrita-en-quechua-cesar-itier/

Krögel, Alison (2012). Qamllam kamallawanki: El poder transformativo de Illa y de los espacios oníricos en la poesía quechua de Ugo Facundo Carrillo Cavero. *Hawansuyo. Poéticas indígenas y originarias.* En https://hawansuyo.com/2012/11/29/qamllam-kamallawanki-el-poder-transformativo-de-illa-y-de-los-espacios-oniricos-en-la-poesia-quechua-de-ugo-facundo-carrillo-cavero-alison-krogel/

Lienhard, Martín (1998). Pachakutiy taki. Canto y poesía de la transformación del mundo. *Boletín Oralidad*, *32,* 30-41. La Habana: ORCALC.

Melis, Antonio (1981). Trepoesie di Isidro Condori. Edición, traducción y notas de Antonio Melis, *In Forma di Parole*, Libro tercero (II, pp. 30-41). Reggio Emilia: Elitropia.

Meneses, Porfirio (1988). *Suyaypa llaqtan/País de la esperanza*. Edición bilingüe. Lima: Mosca Azul.

Meneses, Porfirio (2009). *Yapa tinkunakuy/El reencuentro*. 30 sonetos. Lima: Asamblea Nacional de Rectores.

Montoya Rojas, Rodrigo; Luis Montoya & Edwin Montoya (1987). *La sangre de los cerros: antología de la poesía quechua que se canta en el Perú*. Lima: Centro Peruano de Estudios Sociales CEPES.

Ninamango, Eduardo (1982). *Pukutay/Tormenta*. Edición bilingüe. Lima: Tarea.

Noriega Bernuy, Julio (1998). *Pichka Harawikuna/Cinco poetas quechuas*. Edición trilingüe (quechua, español, inglés). Nueva York: Americas Society.

Noriega Bernuy, Julio (2010). La poética bilingüe de Ugo Carrillo. http://gonzaloespino.blogspot.com/2010/02/la-poetica-bilingue-de-ugo-carrillo-por.html

Noriega Bernuy, Julio (2012). *Caminan los apus. Escritura andina en migración*. Lima: Pakarina.

Padilla Chalco, Feliciano (2009). *Pakasqa takiyniykuna*. Lima: Arteidea.

Pantoja, Mario (2000). *Piedra sobre piedra*. *Poesía cusqueña contemporánea*. Cusco: Municipalidad de Cusco.

Romualdo, Alejandro (1984). *Poesía aborigen y tradición popular*. Lima: Edubanco.

Roncalla, Fredy Amílcar (1984). *Canto de pájaro o invocación a la palabra*. Nueva York: Ithaca Buffon Press.

Roncalla, Fredy Amílcar (1998). *Escritos mitimaes: hacia una poética andina postmoderna*. Nueva York: Barro.

Roncalla, Fredy Amílcar (2014). *Hawansuyu ukun words*. Lima: Pakarina.

Torero, Alfredo (1964). Los dialectos quechuas. *Anales Científicos, 2,* 446-478.

Toro Montalvo, César (1995). *Historia de la literatura peruana. Tomo I. Inca y quechua*. Lima: A.F.A.

Yauri, Félix (2008). *Musuq punchaw harawi*. Lima: San Marcos.

Zevallos Aguilar, Ulises Juan (2008). Corrientes del renacimiento de literatura quechua peruana (1990-2008). zonadenoticia.blogspot.com/200809/corrientes-del-renacimiento-de-htlml

Zevallos Aguilar, Ulises Juan (2009). Nuevos registros y subjetividades en la poesía quechua peruana última. *Bolivian Studies Journal, 8*(1).

Zevallos Aguilar, Ulises Juan (s/f). Gestión cultural en los Andes. Literatura quechua hoy. *Lhymen*, *5*, s/p.

Zuzunaga, Sócrates (2006). *Kuyaypa kanchariynin*. Lima: Universidad Federico Villarreal.

La poesía peruana en los años sesenta

Eduardo Chirinos
The University of Montana

En el prólogo a su *Antología de la poesía peruana* (1965) Alberto Escobar (quien, además de lingüista y crítico literario, era poeta de la promoción del cincuenta) propuso que con la aparición de *Simbólicas* y *La canción de las figuras* de Eguren (ver Areta en este volumen), y *Los heraldos negros* y *Trilce* de Vallejo (ver Vich en este volumen) se iniciaba lo que podríamos llamar con propiedad la literatura peruana contemporánea. Esta etapa permitió a los poetas posteriores multiplicar sus posibilidades «en una variedad de motivaciones y contactos locales e internacionales, que ya no afectan a la seguridad que confiere el saber cuál es la tradición literario-cultural, ni cuál la ductibilidad del lenguaje que la trasmite» (Escobar, 1965, pp. 18-19). El modo en que Escobar (ver Birns en volumenn 6) plantea la aparición de estos «fundadores» —sobre todo Vallejo— hace pensar que se trató de un «acontecimiento» en el sentido que le otorgan pensadores como Alain Badiou y Slavoj Žižek: «algo traumático, perturbador, que parece suceder de repente y que interrumpe el curso normal de las cosas; algo que surge aparentemente de la nada, sin causas discernibles, una apariencia que no tiene como base nada sólido» (Žižek, 2014, p. 16). Que ese trauma o perturbación posean, para el caso de la tradición poética peruana, los beneficios que señala Escobar no significa que no haya proyectado una larga sombra en los poetas posteriores, y que esa sombra invite muchas veces a seguirlos por la vía «negativa», es decir, como oposición y rechazo.

Cuando en 1973 Escobar amplió su trabajo antológico, propuso que con los años sesenta «empieza un nuevo ciclo en la evolución de nuestra poesía y del país» (Escobar, 1973, p. 7). Los novísimos actores de este nuevo ciclo fueron poetas que cuestionaron a los «fundadores» proponiendo cambios radicales que suelen enumerarse a partir de los logros de su línea más hegemónica: renovación de los referentes literarios (Brecht y la poesía contemporánea anglosajona), uso de la versificación libre y del lenguaje conversacional, aceptación de la imagen tal como la practicaron los imaginistas (vía Pound) y los exterioristas (vía Ernesto Cardenal), expresión de un culturalismo universalista, indagación de la historia entendida como una arena de discursos

ideológicos. Todo esto combinado con una fuerte dosis de heterodoxia política que no tardó en convertirse en una ética de la acción. Las páginas que siguen son un acercamiento a la poesía de aquellos años decisivos tanto en el contexto nacional como en el internacional.

1. Muestras y antologías

1.1. Poesía peruana 1960

En el año 1961, el profesor Estuardo Núñez presentó *Poesía peruana 1960*. Sin ánimo de proponer con el inicio de la década el nacimiento de un nuevo lenguaje poético, Núñez aclara que esta antología se propone «mostrar la cosecha de un año de producción bibliográfica poética y resaltar el hecho de que lo producido luce alta calidad y que el índice estadístico supera en lo numérico a los años anteriores» (Núñez, 1961, p. 5). Basta una mirada al índice para observar dos cosas: la primera, que la mayoría de poetas incluidos pertenece a lo que el consenso crítico ha llamado Generación del 50 (Belli, Bendezú, Carrillo, Florián, Rose, Salazar Bondy, Scorza, Sologuren, Valcárcel) y aun del 30 (Moreno Jimeno), sin olvidar al vanguardista Alberto Hidalgo, de quien se incluye su «Canto a Machu Picchu», aparecido en su poemario *Patria completa* (1960); y la segunda, que de los poetas que el tiempo ha canonizado como autores emblemáticos del sesenta, solo aparece Javier Heraud, representado por *El río*. ¿Qué debemos concluir de estas dos observaciones? Que a comienzos de los años sesenta, muchos de los poetas nacidos alrededor de los años veinte (y aún antes) no solamente continuaban en actividad, sino que vislumbraban la necesidad de adaptarse a los vientos de cambio. Esto supuso una salida al atolladero crítico y creativo al que los había conducido la dicotomía entre «puros» y «sociales» que había desgarrado la poesía peruana en la década anterior. Por otro lado, el desbalance entre los prometedores nombres nuevos (Raúl Estuardo Cornejo, Darío Chávez de Paz, Carlos Espinoza, Elvira Ordóñez) y aquellos que lograron insertarse en el canon (Livio Gómez, Raquel Jodorowsky y, sobre todo, Javier Heraud) da un indicio de que la «cosecha» de un año clave como 1960 no fue necesariamente una proyección significativa del devenir poético nacional.

1.2. Antología de la poesía peruana joven (1965)

Hubo que esperar hasta 1965, año en que el editor y poeta Francisco Carrillo publicó *Antología de la poesía peruana joven*, para contar con un primer muestrario crítico de lo que podría considerarse la promoción de los años sesenta: «Reúno en este breve libro la más reciente y promisoria generación de poetas que haya habido en lo que va del siglo

en el Perú. A pesar de su juventud —los más jóvenes apenas llegan a los 25 años—, estos jóvenes señalan una vocación definida, seria, por la creación poética, pero además actúan en la crítica literaria, el periodismo digno, el teatro, la cátedra (Carrillo, 1965, p. 5).

Es notable el entusiasmo de Carrillo en la presentación de lo que modestamente considera un «breve libro», tal vez el primero en referirse críticamente a este grupo de jóvenes como una generación discernible de la del cincuenta, con la que se preocupa en señalar deudas y afinidades: luego de admitir que Vallejo y Eguren pasan por ellos «algo lejanamente», aclara que «más bien se notan resonancias de Romualdo, Delgado, Sologuren, Bendezú; Belli muy recientemente…» (p. 5). Para el antólogo, lo que caracteriza a estos jóvenes es su seriedad en el trabajo literario, pues no se trata de «aprendices de bohemios», sino de poetas con formación universitaria, cosmopolitismo y preocupación por los problemas sociales. Sin enunciarlo directamente, Carrillo hizo notar que, al situarse por encima de la dicotomía entre la poesía pura y la social, estos jóvenes arribaron al coloquialismo como un modo de acercarse a la realidad cotidiana: el selecto listado de autores del cincuenta a los que encuentra vinculados da una idea del desinterés de estos jóvenes por alinearse en alguna de las dos trincheras, sin desmedro alguno de su preocupación «por los casi insolubles problemas de la sociedad peruana», ni de su necesidad de hacer «introspecciones humanas y estéticas» (p. 5).

Para ese año de 1965, ocho de los diez poetas antologados habían publicado en La Rama Florida, editorial que entonces dirigía Javier Sologuren en su casa del antiguo hotel Los Ángeles de Chaclacayo: Javier Heraud (*El río*, 1960), Antonio Cisneros (*Destierro*, 1961 y *Comentarios reales*, 1964), Luis Enrique Tord (*Al Dios desconocido*, 1962 y *Origen del sueño*, 1965), César Calvo (*Ausencias y retardos*, 1963), Julio Ortega (*De este reino*, 1964), Winston Orrillo (*La memoria del aire*, 1965), Marco Martos (*Casa nuestra*, 1965) y Carlos Henderson (*Los días hostiles*, 1965)[1]. Asimismo, tres de ellos habían publicado en Cuadernos Trimestrales de Poesía, que dirigía desde Trujillo el poeta Marco Antonio Corcuera: Javier Heraud (*El viaje*, 1961), César Calvo (*Poemas bajo tierra*, 1961) y Winston Orrillo (*Travesía tenaz*, 1965)[2]. Caso especial es el de Carmen Luz Bejarano (1933-2002), cuya obra se inició en 1961 con *Abril y lejanía*, libro que mereció una mención honrosa en el certamen organizado por los Cuadernos Trimestrales de Poesía, pero fue publicado por Javier Sologuren en Los Cuadernos de Hontanar. El libro cuenta con una presentación de Alberto Escobar, donde incluía a la poeta en una nueva promoción caracterizada por «un insoslayable espíritu de

---

1 Raúl Bueno publicó *De la voz y el estío* en La Rama Florida en 1966.

2 Mercedes Ibáñez Rosazza publicó en Cuadernos Trimestrales de Poesía una selección de «Explicación de los días» y de «Las hojas buenas» en la antología *Voces sublevantes* (1965).

autonomía intelectual que se traduce, por fortuna, en intensidad sin artificio» (Escobar, 2000, p. 19)[3]. Para esta «nueva promoción» publicar en La Rama Florida era acceder al modesto Parnaso de la poesía peruana, lo mismo en Cuadernos Trimestrales de Poesía, editorial que garantizaba la publicación del entonces codiciado premio «Poeta joven del Perú»[4]. De más está decir que ambas editoriales corrían por cuenta y riesgo de sus editores, cuyos ingresos no siempre estaban a la altura de los gastos requeridos. Vale la pena transcribir el testimonio de Javier Sologuren en relación a Javier Heraud, el primero de los poetas jóvenes a los que acogió:

> Como el trabajo que se realizaba en el taller era íntegramente artesanal, la impresión de un libro, por más breve que este fuera, implicaba un proceso bastante dilatado, hecho que suponía consecuentemente un trato más asiduo con el poeta en vías de edición. Así fue, por suerte, en el caso de Javier, quien solía visitar el taller a fin de seguir de cerca la marcha del trabajo. Esto motivó el nacimiento de una estrecha amistad entre nosotros y con los míos, una de las más intensas y hermosas que me haya tocado vivir (Sologuren, 1988, p. 304).

Carrillo hace notar que, a pesar de su juventud, casi todos estos poetas tenían para entonces un nombre conocido: además de los mencionados Heraud, Calvo y Orrillo (ganadores del Premio Poeta Joven del Perú), Antonio Cisneros había obtenido en 1964 el Premio Nacional de Poesía con *Comentarios reales*.

1.3. *Los nuevos* (1967)

En 1967 —el mismo año en que César Calvo publicó *El cetro de los jóvenes* y una peruana fue coronada Miss Mundo— Leonidas Cevallos Mesones sacó a la luz *Los nuevos*, antología que la crítica considera casi consensualmente la presentación oficial de la «Generación del 60». Como veremos más adelante, se trata de la consagración de la línea discursiva más prestigiosa de aquellos años. A diferencia de las dos anteriores, esta antología no se propone como una apuesta generacional, sino como el certificado de nacimiento de una generación cuyos componentes y características desarrolla en la presentación del volumen para luego dar paso a los seis poetas elegidos: Antonio

---

[3] Carmen Luz Bejarano continuó publicando en pequeñas *plaquettes* hasta su muerte en 2002. Su obra poética se encuentra reunida en *Existencia en poesía* (2000).

[4] Además de estas editoriales, hubo revistas que cumplieron una función gravitacional en la poesía de aquellos años, como *Haraui* (1963-1999) dirigida por Francisco Carrillo, *Amaru* (1967-1971) dirigida por Emilio Adolfo Westphalen, *Piélago* (1962-1966) dirigida por Hildebrando Pérez, y la revista bilingüe *Haravec* (1966-1968) dirigida por David Tipton, Maureen Ahern y Alita C. de Lomellini, que dio a conocer al público angloparlante la nueva poesía peruana, y al público peruano lo mejor de la poesía contemporánea escrita en inglés.

Cisneros, Carlos Henderson, Rodolfo Hinostroza, Mirko Lauer, Marco Martos y Julio Ortega. Cada uno de ellos se encuentra representado por un número sustancial de poemas antecedidos por una breve biografía, un también breve comentario crítico, y las respuestas a un cuestionario de cuatro preguntas elaborado por Cevallos. Es a partir de las respuestas de estos jóvenes poetas que Cevallos articula su aproximación crítica: la deplorada ausencia de documentos «donde puedan seguirse las diversas etapas de su evolución poética» convierte a estas respuestas en un testimonio cuyo valor es de doble filo, pues si por un lado permiten subsanar la ausencia de documentos, por el otro admiten una inevitable diversidad de pareceres. Cevallos recuerda que en los años cincuenta —los años que corresponden a la dictadura de Odría— el panorama poético se encontraba dividido en dos campos «aparentemente inconciliables»: los puros (representados por Jorge Eduardo Eielson y Javier Sologuren) y los sociales (representados por Alejandro Romualdo, Gustavo Valcárcel y Wáshington Delgado, sin excluir a poetas más jóvenes como Juan Gonzalo Rose, Manuel Scorza y Arturo Corcuera), y los acusa de no haber sabido superar un periodo crítico que los condujo al silencio. De los «puros» se limita a decir que Eielson «dejó de publicar en 1954», y que «por esos años Sologuren detuvo momentáneamente su producción» (Cevallos, 1967, p. 7)[5]. Con los 'sociales' Cevallos es más duro:

> … con el paso de los años, es increíble el sesgo tomado por la mayoría de poetas-sociales; más increíble aún si se tiene en cuenta que en el fondo el sistema que condenaban no ha variado, sino que se encuentra en su periodo más crítico. En efecto, algunos de los poetas que sostenían las posiciones más extremas y recalcitrantes se vuelcan de lleno a una poesía lírica de metáforas exuberantes, que no solo esconden su incapacidad para corregir una posición sino su incapacidad misma con la poesía (Cevallos, 1967, p. 8).

El único poeta que se escapa de este severo dictamen es Wáshington Delgado, de cuya «coherente y equilibrada evolución» se sirve Cevallos para descubrir las razones que explican «el desmoronamiento de una generación». Vale la pena transcribirla en su integridad, pues —mirada con la perspectiva del tiempo— nos ayuda a descubrir las

[5] La aseveración sobre Eielson es inexacta: que no publicara no significa que no continuara escribiendo. Pero entonces ni Cevallos ni ningún otro crítico podía saber de las publicaciones casi secretas del poeta, algunas de las cuales fueron hechas en periódicos del extranjero. Sin embargo, Cevallos pudo haber tenido acceso a las ediciones que hizo La Rama Florida de *Canción y muerte de Rolando* (1959) y *Mutatis mutandis*, publicado el mismo año que *Los nuevos*. Sologuren, en cambio, no publicó nada entre *Bajo los ojos del amor* (1950) y *Otoño, endechas* (1960). Resulta curioso comprobar que los grandes momentos de Sologuren, poeta emblemático de la generación del cincuenta, hayan sido en las tres décadas posteriores.

razones por las que se trata de un autor fundamental en el nacimiento de una nueva «generación»:

> Delgado evolucionó de una poesía lírica a una poesía comprometida, pero sin perder su individualidad ni su rigor formal, en *Días del corazón* (1957) y sobre todo en *Para vivir mañana* (1959). Rehuyendo la poesía de cartel deja testimonio de su paso (como el español Blas de Otero) por una poesía angustiada, desarraigada, a otra que encuentra su sentido en la solidaridad: «Para vivir mañana debo ser una parte / de los hombres reunidos» (*Para vivir mañana*). Después de un silencio de seis años, como muchos de los poetas de su generación, Delgado da un vuelco al purismo con *Parque* (1965). Pero sus últimos poemas, aparecidos en *Haravec* n.2, nos muestran el íntimo desgarramiento del poeta, que siente, tras de sí, una etapa mal cerrada y otra desconocida que empieza (Cevallos, 1967, p. 8).

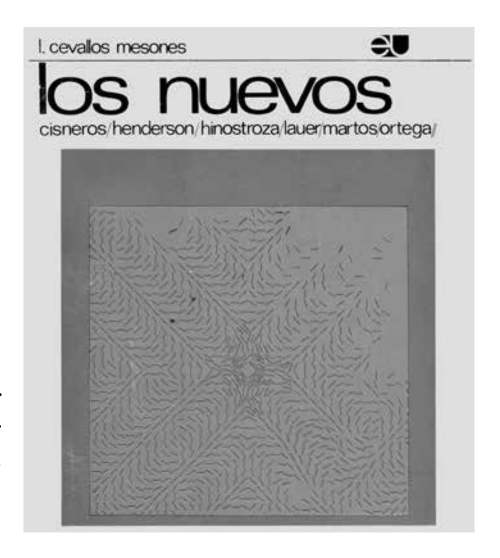


Imagen 1. Portada de la antología *Los nuevos* (Cisneros / Henderson / Hinostroza / Lauer / Martos / Ortega) preparada por Leonidas Cevallos Mesones (Editorial Universitaria, 1967).

Difícil no ver en el camino seguido por Delgado las huellas por las que transitarán —menos conflictivamente— los poetas más jóvenes, los mismos a quienes él se encargó de formar en las aulas universitarias y en las animadas reuniones que organizaba en su propia casa. Si Javier Sologuren fue el numen editorial de estos poetas, Wáshington Delgado fue el maestro dentro y fuera de las aulas. Él mismo recuerda que a su vuelta de Europa en 1958, tuvo la oportunidad de enseñar cursos en la Facultad de Letras de la Universidad Católica, donde tuvo como estudiantes a la «columna básica de la Generación del sesenta»: Javier Heraud, Luis Hernández, Antonio Cisneros y Marco Martos:

> Lo primero que me asombró de estos poetas nacientes fue algo que no debió haberme sorprendido mayormente, pues se trataba de comportamientos naturales en escritores jóvenes: imaginación desatada, lozana inocencia, optimismo audaz y sonriente. No eran, por supuesto características psicológicas, sino actitudes vitales, propias de la edad y de la época. Naturalmente había diferencias de carácter entre los miembros de esa generación, pero yo no las pude comprender cabalmente hasta después de pasado un tiempo; mi condición de profesor todavía joven me impedía percibir detalles precisos (Delgado, 2008, p. 570).

Este testimonio, fechado en 1984, le permite a Delgado elucubrar retrospectivamente y preguntarse por lo que significa definir una generación literaria, en particular la del sesenta, tema que dejaremos para más adelante. Lo que nos interesa en este apartado es definir el panorama tal como lo veía Cevallos en 1967. Lo primero que señala es la ausencia de un movimiento y cita para apoyarse un comentario de Rodolfo Hinostroza, quien, luego de despacharse sobre la necesidad de los críticos de inventar términos y esquemas para las historias literarias, dice: «En esta antología aparecen varias personas que, más que estar de acuerdo en algo, están de acuerdo contra algo […] Parece que varias búsquedas han coincidido en algo, aun cuando este algo sea negativo. Es un hecho: ¡podemos hablar entre nosotros, y con frecuencia nos entendemos! Esto sí es importante» (en Cevallos, 1967, p. 69). Que una individualidad creativa continúe con seriedad y rigor su propio derrotero y pueda entenderse con otras individualidades, es ya un índice del modo en que se ajustan a una realidad común, y este aspecto es muy importante para Cevallos.

El segundo rasgo definitorio lo encuentra el antólogo en la lejana influencia del 27 español, del surrealismo francés y de Vallejo. Tal vez convendría matizar este rasgo diciendo, más bien, que los leían de otro modo: no podemos olvidar que el surrealismo vía César Moro no dejó de impresionar a muchos de ellos (en particular a Hinostroza, quien lo cuenta en la raleada tradición en la que se reconoce), que Alberti es citado en la primera *plaquette* de Cisneros (*Destierro*, 1961), y que para Henderson, Vallejo «describe su cotidianidad de hombre individual reflejándonos también las causales de la época» (en Cevallos, 1967, p. 47)[6]. De acuerdo con Cevallos, la influencia del 27

6 Cisneros no se detiene en citar a Alberti en esta *plaquette*. Años después (en 1989) lo entrevista para la revista *Sí* y le hace recordar los años de *Marinero en tierra*, poemario de donde Cisneros extrajo el epígrafe de *Destierro*. Luego de mencionar a Eielson, a Westphalen y a Martín Adán, dice Rodolfo Hinostroza: «Y luego nos enteramos que hubo otro, furibundo antilimeño que escribía en francés: César Moro, presente en algunas antologías surrealistas. Esa es nuestra tradición literaria. Estas nuestras escuelas. Vallejo no es un escritor, ni un hombre ni nada aproximado: es un mito» (en Cevallos 1967, 67). Carlos Henderson es un caso único de fidelidad a la escritura vallejiana. En *Ahora mismo hablaba contigo Vallejo* (1976), no deja de recurrir al oralismo irónico y conversacional de sus compañeros de promoción, pero hace patente su sólida filiación con Vallejo: «En algún momento tuve la pretensión de

español y el surrealismo francés se vio desplazada «por un especial interés por la poesía en lengua inglesa», y se apresura en aclarar que este interés no va en desmedro de una «búsqueda de conexión sólida con su propia realidad» (p. 9) sino que les permite a los nuevos poetas «ajustarse con el resto del mundo y la poesía que se hace en otros países» (p. 10); en suma, un programa cosmopolita que integre al Perú y a su historia en un marco más amplio del que hasta entonces se le había concebido. Podría parecer contradictorio que en aquellos años en que se hizo evidente lo que el antropólogo Matos Mar llamó «el desborde popular» (que Carlos Henderson resumió como «la creación de barriadas, la mixtificación de las comunidades indígenas; el favoritismo a las clases siempre privilegiadas y la creación de una amplia clase media» (p. 45), los poetas más emblemáticos de la ruptura recurran como modelo a la literatura escrita en la lengua del «enemigo». Y escribo «podría parecer» porque en ellos se cumplió puntualmente el diagnóstico de Arnold Toynbee quien, como lo recuerda Ángel Rama, «razonó una preferencia de las zonas periféricas por las heterodoxias desarrolladas en las metrópolis» (Rama, 1985, p. 95). Rama percibe estas preferencias en América desde la recepción del socialismo utópico en el romanticismo rioplatense, y no se demora en adaptarla a la literatura: «una posición similar puede encontrarse en los comportamientos literarios de las zonas marginales, que dan origen a las diversas autodefiniciones respecto al eje de la modernidad que rige a las sociedades dominantes del planeta» (p. 95)[7]. Un repaso a las respuestas de cada uno de los nuevos a la pregunta acerca de la situación y función del escritor en el Perú actual, no hace sino corroborar la adaptación de Rama al diagnóstico del historiador británico.

Desde la caracterización de Cevallos, es un lugar común señalar que la poesía peruana (y aún la hispanoamericana) de los años sesenta se nutrió de la poesía de Bertolt Brecht, de la anglosajona y francesa del siglo XX (Eliot y Lowell en Cisneros; Auden y los *beatniks* en Lauer; Pound y Saint-John Perse en Hinostroza), y que muchos de sus héroes culturales fueron los mismos a quienes leyeron y admiraron sus contemporáneos europeos y norteamericanos. Ahora bien, este aspecto no fue pasado por alto por los mismos poetas, quienes —tal vez sin haber leído a Toynbee ni a Rama— se sirvieron del tan celebrado verso narrativo para comentar esta situación.

arreglar /cuentas contigo Vallejo. / Como todos los de mi generación tuve que decir hay que matar /a Vallejo /para decir las mismas cosas».

[7] Estas ideas de Toynbee se encuentran formuladas, si bien de otra manera, en el ensayo de José Emilio Pacheco «Nota sobre la otra vanguardia» (1979), donde el poeta mexicano apunta que la corriente de la moderna poesía anglosajona surge como principio de dependencia que los Estados Unidos impusieron sobre México y los demás países del Caribe, para luego convertirse en «vehículo de una poesía de resistencia [que] apuntalará muchas expresiones líricas de la Revolución cubana y sustentará el mejor libro de poemas políticos escritos después de Neruda: *Poesía revolucionaria nicaragüense*, que es como un solo poema anónimo y colectivo». (Pacheco 1979, 328)

En este sentido, la poesía de Antonio Cisneros es ejemplar, pues plantea con cínico humor y elegante ironía un conflicto hasta ahora no resuelto. En el poema «Medir y pesar las diferencias a este lado del canal» (*Canto ceremonial contra un oso hormiguero*, 1968) se lee:

> Aquí se hornean las rutas de comercio hacia las Indias
> Y esa sabiduría que pastamos sin mirar nuestros rostros.
> Usted gusta de Kipling, mas no se ha enriquecido con la Guerra del Opio.
> Gusta de Eliot y Thomas, testimonios de un orden y un desorden ajenos.
> Y es manso bajo el viejo caballo de Lord Byron.
> Raro comercio éste.
> Los padres del enemigo son los nuestros, nuestros sus dioses
> Y cuál nuestra morada. (Cisneros, 1996, p. 94).

Estos versos demuestran que no se trató de un simple deslumbramiento ante la moda, sino de un complejo proceso de fecundación cuyas consecuencias irrigaron benéficamente la poesía peruana. El «británico modo», como fue llamado por simpatizantes y detractores, fue entendido como una reacción ante la norma clásica española, vigente en los poetas del cincuenta (y aún en las obras más tempranas de los poetas del sesenta). Tal vez porque pasada la primera mitad del siglo aún persistía en el Perú la idea de que «lo hispánico» estaba vinculado con «lo colonial», libros claves como *Consejero del lobo* de Rodolfo Hinostroza (1965), *Las constelaciones* de Luis Hernández (1965) y el mencionado *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* (1968) fueron celebrados como emblemáticos de una actitud que en su momento se vio como antihispanizante, es decir como moderna, sin recordar que por aquellos años se escribía en España una poesía que participaba, a su modo, de un espíritu común: la de novísimos como Pere Gimferrer y Leopoldo María Panero, y la de poetas un poco mayores como Ángel Valente y Jaime Gil de Biedma. Para comprender mejor esta situación, que no solo pone en juego la opción política de los poetas, sino que la hace indiscernible de sus apuestas de escritura, se hace necesaria una breve contextualización política de aquellos años tan apasionados como decisivos.

2. El contexto político en los sesenta

2.1. Golpes de Estado y guerrillas

En el Perú los años sesenta se inician a mediados del segundo gobierno de Manuel Prado (1956-1962), quien obtuvo la presidencia gracias al apoyo del voto aprista. El pacto entre Haya de la Torre (quien consiguió que el Apra dominara en cierta forma el escenario político) y un miembro de la élite conservadora como Manuel Prado fue

decisivo para la reacción de las bases más jóvenes del aprismo, quienes en un documento de veinte páginas acusaron a la cúpula «de haberse aliado con la oligarquía». A la cabeza de esos jóvenes se encontraba Luis de la Puente Uceda, futuro líder de MIR. Algo semejante ocurrió con las bases jóvenes de Partido Comunista Peruano, que pasaron factura a la notoria falta de liderazgo del partido en el complejo espectro de la izquierda peruana, anquilosada por el dogmatismo y las componendas políticas. Fue así como surgió la heterogénea pero combativa «nueva izquierda peruana», conformada, según Pablo Macera, por «movimientos nuevos de extrema izquierda, entusiasmados por el ejemplo revolucionario cubano encabezado por hombres como Fidel Castro y el Che Guevara» y por «Antiguos líderes juveniles del Apra [que] formaron agrupaciones mucho más radicales de tendencia trotskista, pequinesa, castrista o maoísta» (Macera, 1978, p. 249). De manera más específica, Héctor Béjar distingue cuatro grupos en esta «nueva izquierda»: «los discrepantes jóvenes del Apra, que dieron lugar al MIR y a Vanguardia Revolucionaria; los discrepantes del Partido Comunista, que dieron lugar al FIR al ELN y a otros grupos de tendencia maoísta»; una cantidad considerable de jóvenes de formación universitaria «que sin pertenecer a estas organizaciones se identificaban, en una u otra forma con ellas» (entre ellos se encontraban Javier Heraud y Edgardo Tello, quienes un poco más tarde se alistaron en las filas del ELN y pasaron a la acción guerrillera); trotskistas como Hugo Blanco, cuyas actividades en la sindicalización de los campesinos de La Convención y Lares los diferenciaban del trotskismo «tradicional, teorizante y dogmático» (Béjar, 1973, p. 83). A pesar de las diferencias que caracterizaban a estas agrupaciones, todas ellas coincidían «en exigir una revolución 'ahora y aquí', por la vía de la lucha armada» (Macera, 1978, p. 249). Frente a esta diversidad de tendencias, la mayoría de los poetas mostró simpatías, pero no adscripciones partidarias. Como lo recuerda Julio Ortega: «Los encuentros y desencuentros con la política dieron a esta generación su carácter crítico, anti-hegemonista, aunque cada cual definiría sus propias opciones («Si no te ocupas de política, la política se ocupará de ti», repetía Hinostroza). Cada cual se ubicaba en el amplio espectro de la izquierda, aunque ninguno, hasta donde yo sé, fue o es un hombre de partido. Cada quien conoció su etapa de radicalismo y su consiguiente etapa reflexiva» (Ortega, 1994, p. 244).

Acusado de manipular fraudulentamente las elecciones de 1962, Manuel Prado fue depuesto por las Fuerzas Armadas en un golpe de Estado comandado por el general Pérez Godoy. En 1963 su reemplazante, el general Nicolás Lindley, convocó a las elecciones que ganó el arquitecto Fernando Belaunde Terry, líder de Acción Popular. A Belaunde —visto por los conservadores como un «progresista extremo» (tenía en mente un programa de reforma agraria) y por la izquierda como un idealista cuyas reformas no harían más que conservar el orden— le tocó lidiar no solo con la sorprendente

coalición entre el Apra y UNO (la Unión Nacional Odriista, partido fundado por su antiguo perseguidor, el general Odría), sino con las guerrillas organizadas por las fuerzas jóvenes del ELN y el MIR. No es este lugar para historiar esas guerrillas, pero sí para dar cuenta del valor en términos simbólicos de lo que significaba un cambio posible en las estructuras de poder en un país como el Perú, tan reacio a modificarlas. Como lo recuerda Héctor Béjar, «la acción guerrillera no tuvo solamente la intención de quitar a Belaunde y sus cómplices del poder; era un ataque al pasado, el inicio de una acción para transformar el régimen económico, político y social del Perú, orientándolo a la instauración del socialismo» (Béjar, 1973, p. 20). Estas buenas intenciones se vieron frustradas por la acción del ejército, que se vio favorecida por la incomunicación y el desentendimiento entre las propuestas políticas de la «nueva izquierda» (que Luis de la Puente resumió en dos planteamientos: nacionalización del petróleo y liquidación del latifundio) y las masas campesinas y obreras. Como corrobora Macera con desilusión y realismo:

> [f]ue el tiempo de las guerrillas un tiempo heroico y desesperado que vino a terminar en una gran frustración. Las guerrillas fueron derrotadas por el ejército regular readiestrado en la guerra no convencional y que pudo triunfar solamente porque las grandes masas campesinas y obreras no se identificaron con los nuevos líderes revolucionarios. Como en la época de la independencia de 1821, fallaba el sistema de comunicación con las masas, y la historia volvió a repetirse (Macera, 1978, p. 249).

La participación de las capas ilustradas de la burguesía más joven (no olvidemos que la «nueva izquierda» empezó con grupos radicalizados de las clases medias) tuvo en Javier Heraud a un héroe, y en su muerte en Puerto Maldonado un trauma del cual a la sociedad peruana le tomará muchos años recuperarse.

2.2. Tres héroes en la casa: Javier Heraud, Juan Ojeda y Luis Hernández

Así como resulta tentador hacer un correlato entre la actitud de los jóvenes disidentes del Apra y del Partido Comunista y el lenguaje de los jóvenes poetas del sesenta en relación con el *establishment* literario, resulta también tentador transferir la buena fe y la espontaneidad de quienes decidieron tomar las armas a la buena fe y la espontaneidad en el modo de escribir poesía que se preconizaba en aquellos años. Ambas tentaciones son atractivas, pero igualmente erróneas: los enemigos políticos (llámense capitalismo global, partidos políticos de derecha, intelectuales conservadores, o el «imperialismo yanqui») no se corresponden con los enemigos literarios (si es que hubo enemigos literarios). Hubo —como lo hay en la dinámica de cualquier historia de la literatura— lenguajes, modelos, perspectivas y hasta actitudes a las cuales oponerse, pero esta

oposición, a diferencia de lo que ocurre en la política, se inscribió en el proceso de la tradición literaria, prolongándola y enriqueciéndola. Y en esto, la llamada generación del sesenta fue ejemplar. Todo esto no significa, sin embargo, que deba soslayarse la situación del artista como integrante activo de la *polis,* es decir, como alguien con todo derecho a tomar partido frente a las urgencias que demanda su sociedad, y que esas urgencias comprometan su actividad creativa.

En el caso particular de los poetas, es importante hacer notar que nuestro país ha consentido la proliferación de vocaciones precoces, pero se ha mostrado incapaz de mantenerlas y estimularlas. De allí que el quehacer poético en el Perú sea un ejercicio heroico, un acto de subversión y rebeldía, pero también de marginación y autoaniquilamiento. Por eso no sorprende que tres de los más prometedores poetas de los años sesenta (me refiero a Javier Heraud, Juan Ojeda y Luis Hernández) hayan sido victimados en su juventud, dejando una obra trunca, pero aleccionadora y estimulante[8]. Nada nos asegura que las balas explosivas que reventaron el pecho de Heraud aquel fatídico 15 de mayo de 1963 no sean el mismo tren que arrolló a Luis Hernández en Buenos Aires, o el automóvil que segó la vida de Juan Ojeda en la avenida Arequipa. Nada se ahorra hablando de suicidio, salvo la ardua labor de esclarecer el asesinato social implícito en la desaparición de estos poetas. La derrota de los ideales que representaban, cada uno a su modo, no tardó en mostrar su rostro más cruel: esas muertes empezaron a ser percibidas como un asesinato social y como una carga (tan pesada como hermosa) con la que debíamos aprender a convivir, como lo aconsejaba este poema de Antonio Cisneros titulado «Héroe de nuestros días» (*Comentarios reales*, 1964):

> Tener un héroe entre la casa,
> es como si una noche
> por buscar nuestros zapatos bajo el lecho
> tocásemos un cuerpo limpio y fuerte, con el cabello
>
> recién cortado. Acostumbrarnos a su presencia
> es molesto al principio, pero el resto
> de los días nos da sombra, y solo puede

[8] No sorprende, tampoco, que entre ellos haya existido una conmovedora solidaridad intertextual: cuando murió Javier Heraud, Juan Ojeda hizo imprimir con escasos recursos la *plaquette Ardiente sombra* con poemas de Arturo Corcuera, Antonio Cisneros, Carlos Henderson y suyos propios. Muchos sospechan que Charlie Melnik de Hernández («Como cuando vivías/ Cantarás/ Aunque no vuelvas») no es otro que Javier Heraud; Heraud citará unas líneas de Luis Hernández como epígrafe de *Viajes imaginarios* («Viajes no emprendidos, trazos de los dedos silenciosos sobre el mapa»); y Hernández dedicó —de manera extraña, como todo lo suyo— los poemas de *Una impecable soledad* a Juan Ojeda, a quien no conoció.

entristecernos no haber fortalecido
nuestros brazos a tiempo, ni saber
dónde ensayaba sus amables canciones. (Cisneros 1996, 73)

La sorprendente alianza entre inspiración e improvisación era una actitud que reflejaba bastante bien el gusto generacional por el calor comunicativo, tan característico de los años sesenta: si algunos versos de Javier Heraud lograron inquietar a los poetas posteriores hasta el punto de preguntarse si estaban en el camino correcto, son aquellos del «Arte poética» que dicen:

Cuando uno es joven
y las flores que caen no se recogen
uno escribe y escribe entre las noches,
y a veces se llenan cientos y cientos
de cuartillas inservibles.
Uno puede alardear y decir
«yo escribo y no corrijo,
los poemas salen de mi mano
como la primavera que derrumbaron
los viejos cipreses de mi calle». (Heraud 1989, 251)

Heraud ponía en primerísimo plano la natural inspiración de la escritura poética: era ella —y no el paciente «trabajo de alfarero»— lo que garantizaba su orgulloso estatus de creador joven. Es difícil no sentirse deslumbrado por aquellos poetas cuya espontaneidad los exoneraba de tan demandante proceso. En este sentido, la obra de Luis Hernández es un encuentro con la inspiración más radical y absoluta: su rechazo a la publicación (Hernández publicó solamente tres *plaquettes*: *Orilla* en 1961, *Charlie Melnik* en 1962 y *Las constelaciones* en 1965) se tradujo en una serie desperdigada de cuadernos escolares repletos de poemas escritos con una caligrafía tan dibujada y clara que costaba trabajo creer que hubieran sido «manchados» por alguna corrección. Si bien se trataba de caminos distintos, las obras de Heraud y Hernández continúan siendo tan atractivas como las de sus contemporáneos más «alfareros» (o más complejos en sus sistemas de composición) como Antonio Cisneros, Marco Martos y Rodolfo Hinostroza, que sobrevivieron a los sesenta y ejercieron su magisterio en las generaciones más jóvenes y también (¿por qué negarlo?) en las mayores[9]. No pocos poetas de la generación anterior descubrieron en los nuevos del sesenta posibilidades expresivas que les permitieron renovar su propio lenguaje: *Recinto* (1967) de Javier Sologuren,

[9] Sus libros más representativos (e influyentes) son los ahora clásicos *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* (1968), *Cuaderno de quejas y contentamientos* (1969) y *Contra natura* (1971).

Hotel del Cuzco y otras provincias del Perú (1972) de Pablo Guevara, y *Valses y otras falsas confesiones* (1972) de Blanca Varela demuestran que la tradición poética no es un proceso lineal ni cancelatorio, y que el espíritu de una época puede conducir a un saludable y enriquecedor encuentro de lenguajes.

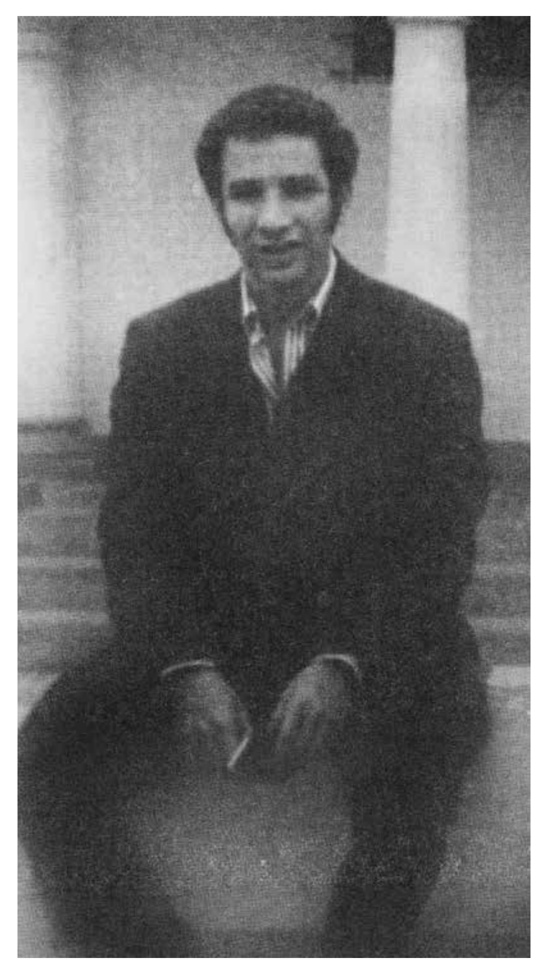


Imagen 2. Luis Hernández (1941-1977) (archivo familiar).

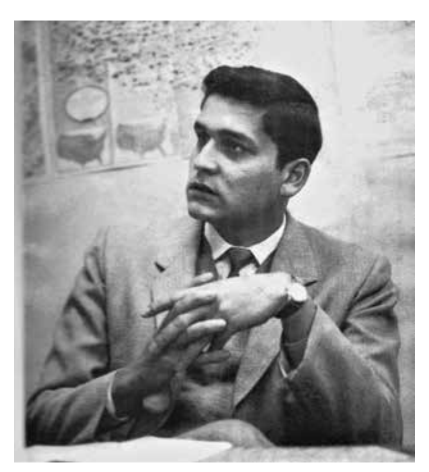


Imagen 3. Javier Heraud (1943-1963) (archivo familiar).



Imagen 4. Juan Ojeda en los años setenta.

3. Historia y poesía: encuentros y desencuentros

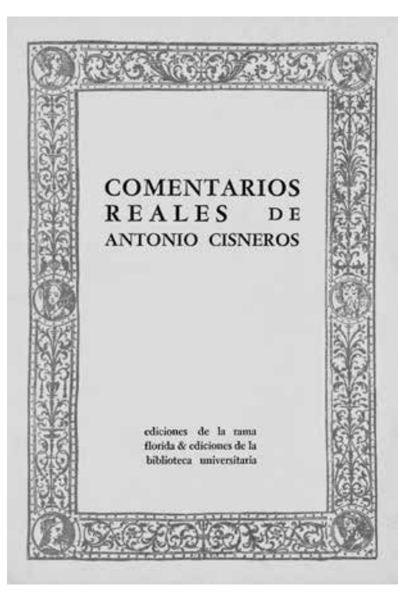


Imagen 5. Portada de *Los comentarios reales*, de Antonio Cisneros, 1964.

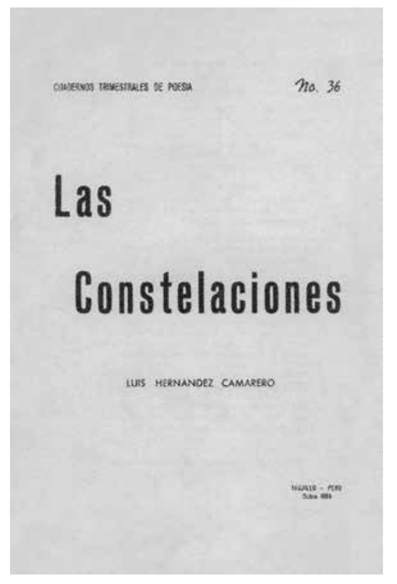


Imagen 6. Portada de *Las constelaciones*, de Luis Hernández, 1965.



Imagen 7. Portada de la edición limeña de *Consejero del lobo*, de Rodolfo Hinostroza. Edición limeña, 1965. Fondo de Cultura Popular.



Imagen 8. Portada de *Cuaderno de quejas y contentamientos*, de Marco Martos. Milla Batres, 1969.

Hijos de una conquista que interrumpió a sangre y fuego el desarrollo de grandes civilizaciones, los hispanoamericanos nos debatimos entre la nostalgia conservadora de un pasado glorioso y la apuesta por una modernidad lista a arrasar con aquellas culturas que sobrevivieron al trauma de la imposición europea. En ese debate se han tejido infinidad de proyectos políticos, ninguno de los cuales ha sabido resolver las culpas y escrúpulos que pesan como el oro que Atahualpa le ofreció inútilmente a Pizarro. Tal vez por esa razón la historia ha sido siempre un reto para los poetas hispanoamericanos, pues supone la oportunidad de enfrentarse al discurso oficial con sus propias armas: las del lenguaje. Libros como *Canto general* (1950) de Pablo Neruda, *El estrecho dudoso* (1966) y *Homenaje a los indios americanos* (1969) de Ernesto Cardenal se proponen como una colisión discursiva contra las mentiras y borramientos de la historia tal como la registran los textos oficiales. Si Neruda reescribe y corrige metódicamente cada capítulo, Cardenal recontextualiza (y nos invita a releer) los diarios de Colón, el alegato del padre De Las Casas, los *Libros de Chilam Balam* y el *Popol-Vuh*. ¿Qué ha quedado de esa colisión? Un puñado de excelentes poemas (que, leídos años después, nos producen admiración y nostalgia) y una legión de imitadores que confundieron poesía con reclamos bien intencionados y consignas partidarias. Los mejores poetas, sin embargo, optaron por la creación de un nuevo lenguaje poético para desmontar los fundamentos más arraigados de la ideología dominante. La poesía reclamaba un cambio de estrategia, y aquí la lección de Brecht fue fundamental: su mirada les enseñó el efecto desenmascarador de la ironía, la capacidad de proyectar como parábola del presente hechos acaecidos en el pasado, y el derecho del poema a nombrar la verdad frente a la historia. Como lo dice Carlos Henderson en un poema titulado escuetamente «La poesía» de *Los días hostiles* (1965):

> La historia cuenta que la palabra fue creada para desterrar el cansancio, cuando los hombres iban a recluirse. Y si es así, no me pregunto si tengo la verdad.
> Una vez más las cosas vuelven a inventarse, y por otra vez la poesía las nombra (En López Degregori & O'Hara, 1998, p. 246).

El recurso al poema epigramático y sentencioso afilaba la lección de los maestros y les permitía construir fragmentariamente una historia; esto es, una crónica donde lo importante no era la dramática exposición del proceso, sino la mirada inquisitiva sobre la historia, denunciándola a partir de hechos que a primera vista podrían resultar no muy significativos. En este sentido, un libro como *Comentarios reales* (1964) de Antonio Cisneros resulta ejemplar. Planteado como una historia del Perú desde la colonia al presente contada a través de poemas, este libro se apropia del famoso título del Inca Garcilaso para enfatizar la mirada de un hablante que no teme expresarse en formas métricas populares: tras la astucia lingüística que supone proponerse

como «comentarista» (es decir, como glosador del discurso de otros) se encuentra la astucia ideológica de proponerse a sí mismo como poseedor del discurso de alguien experimentado en aquello de lo que se habla, y dueño de la lengua en la que ocurrieron los hechos[10]. La conciencia que tenía el inca Garcilaso de que situarse en la arena discursiva era situarse en la arena de poder está presente desde el título: la palabra *comentario* recuerda su valor etimológico de «meditación» y el adjetivo *reales* alude a su condición de verdad documental. Esta noción de verdad documental es la que rescata Cisneros para poner al día su propia meditación y llevarla a cabo mediante la recuperación de «héroes relegados» que, poco tiempo después, serían entronizados por la propaganda política y los textos escolares. Esto ocurrió con Túpac Amaru durante el gobierno del general Juan Velasco Alvarado (1968-1975), cuya experiencia nacionalista fue percibida por Julio Ortega, años después, como «uno de los últimos proyectos de racionalidad modernizadora, cuya potencialidad para un socialismo democrático era real» (Ortega, 1994, p. 245):

> Hay libertadores
> de grandes patillas sobre el rostro,
> que vieron regresar muertos y heridos
> después de los combates. Pronto su nombre
> fue histórico, y las patillas
> creciendo entre sus viejos uniformes
> los anunciaban como padres de la patria.
>
> Otros sin tanta fortuna, han ocupado
> dos páginas de texto
> con los cuatro caballos y su muerte (Cisneros, 1996, p. 67).

4. «Generación del sesenta»: una expresión problemática, un término consagrado

Un lector atento habrá notado la reiteración de algunos nombres que constituyen el canon hegemónico de la llamada «generación del sesenta». Este canon, sin embargo, no es definitivo ni fijo; es tan poroso y problemático que ha conducido a cuestionar el concepto de «generación» con el que se pretende abarcarlo. La prudencia de Escobar

[10] Sebastián Salazar Bondy, uno de los primeros reseñistas de *Comentarios reales*, apuntó certeramente que Cisneros, «un poco al modo de Brecht, rescata la historia que han congelado textos y monumentos conmemorativos, y busca en algunos de sus instantes las profundas diversidades a fin de poder proyectarlos como símbolos o como parábolas actuales. La anécdota sirve al poeta como coyuntura para reparar una verdad perdida» (Salazar Bondy, 2014, p. 271).

al llamarlos «cuestionadores» no ahorra el problema, tampoco llamarlos «promoción» o «grupos», como propuso el joven Hinostroza en la encuesta de *Los nuevos*[11]. Ni la actitud de los poetas ante la tradición, ni sus años de nacimiento (o de primeras publicaciones) son útiles para deslindar de manera definitiva lo que se asume de facto tanto en la academia y en la crítica especializada como en el periodismo y en las discusiones informales: que la poesía de los años sesenta supone un corte tan decisivo en nuestra tradición poética que hace riesgoso cualquier intento de restauración que no pase a través de la criba de su rasgo más dominante: el conversacionalismo (ver Villacorta Gonzales en este volumen)[12]. Y esto, que a primera vista podría parecer una limitación y hasta una desventaja, es en realidad su mejor virtud: del mismo modo que al hacer imposible la restauración modernista Vallejo nos invitó a leer con otros ojos un renovado modernismo, los poetas del sesenta nos invitan a releer la tradición poética anterior, sembrando el camino para la creación de nuevos lenguajes. No es este el lugar para exponer el modo en que surgieron estos nuevos lenguajes; lo que interesa aquí es abordar, por poroso y problemático que pueda parecer, el contorno y los márgenes de lo que entendemos por poesía peruana de los años sesenta.

En su artículo «Testimonio y comentario del 60», Wáshington Delgado se pregunta «¿Es un término preciso éste de Generación del 60? ¿Sus integrantes no constituyen, más bien, un remate culminante de la Generación del 50? ¿O no son, acaso, un adelanto de la Generación del 70?» (Delgado, 2008, p. 571). Estas preguntas son legítimas, pues cuestionan la costumbre de esperar, con la aparición de una década, el nacimiento de un grupo de poetas que barra de un escobazo las cenizas de la generación anterior. Para responderlas, Delgado acude a los esquemas teóricos de Julius Petersen, Hans Jeschke y José Ortega y Gasset y resume en siete las condiciones que tipifican una generación literaria:

> 1) Coetaneidad o coincidencia en el nacimiento de sus integrantes, en un espacio no mayor de quince años. 2) Homogeneidad en su educación o formación intelectual. 3) Trato humano o relaciones personales entre los miembros de la generación. 4) Acontecimiento o experiencia general unificadora, 5) Caudillaje o

[11] Decía Hinostroza: «Se habla de 'Generación', y más aún, se nos pone un número: 60. Pero nadie se ha puesto a buscar lo que es afín a este grupo heterogéneo de escritores. ¿Mi opinión? Nada. En principio, hablar de 'Generación' huele a Ortega y Gasset, a 98 y 27 en España. De ahí alguien coligió que debía de haber una generación del 60. Falso. Pura habladuría. Los críticos necesitan un esquema para sus historias literarias y despachan el asunto inventando términos. Yo solo me siento capaz de hablar de grupos» (Cevallos, 1967, p. 69).

[12] También llamado «coloquialismo». José Miguel Oviedo recuerda que Mario Benedetti llamó a este rasgo, tan presente en la poesía hispanoamericana de aquellos años, «Poesía comunicante» (Oviedo, 2001, p. 431).

> jefe espiritual reconocido por la generación. 6) Lenguaje peculiar de la generación. 7) Anquilosamiento de la generación anterior (Delgado, 2008, p. 571).

Para Delgado, la generación del sesenta cumple con todas las condiciones señaladas, excepto con la primera (la llamada «generación del setenta» cuenta con autores nacidos pocos años después que los del sesenta) y la última (mal haría Delgado en reconocer el anquilosamiento de su propia generación, la misma que continuó dando frutos hasta avanzados los años ochenta); y considera discutible la quinta, aunque propone a Javier Heraud como su figura emblemática, ya «que su vida y su obra constituyen un paradigma que influye notoriamente en sus coetáneos y sucesores» (Delgado, 2008, p. 571). Resulta ilustrativo que Delgado se anime a discutir la existencia de una generación, pero termine aceptando el término por ser consagrado por el uso. Algo semejante le ocurrió a Antonio Cornejo Polar cuando tuvo que vérselas con los poetas nuevos en su «Historia de la literatura del Perú republicano» (1980). Cornejo Polar parte de la antología de Leonidas Cevallos y dice:

> [Estos poetas] hacen pensar que se trata de la presentación de una nueva «generación», aunque al mismo tiempo queda claro que el nivel de convergencias es notablemente poco preciso. En términos generales la crítica ha aceptado, con distintas denominaciones y precisando en cada caso el alcance de las clasificaciones, que se trata de un momento diverso, con características más o menos peculiares, que puede distinguirse tanto de la poesía producida partir de los 50 cuanto de la tradición más lejana (Cornejo Polar, 1980, p. 161).

Si bien se refiere a esta «generación» entrecomillando con cautela el término, Cornejo examina sumariamente sus características y no duda en llamarlas «transformaciones», concediéndoles a estos poetas un espacio estelar en el devenir de la poesía peruana. Estas características, que no difieren demasiado de las propuestas por Cevallos y Escobar, son vistas como un proceso que las engarza «con ciertos atributos ensayados por la poesía social del 50», con el Pablo Guevara de *Retorno a la creatura* (1957) y sobre todo de *Hotel del Cuzco y otras provincias del Perú* (1972), libro que asimiló con éxito las «transformaciones» de los nuevos (Cornejo Polar, 1980, p. 162). Cornejo Polar se detiene también en el caso de Arturo Corcuera, a quien considera otro enlace entre ambos grupos. Luego de aceptar que *El grito del hombre* (1957) es un «poemario típicamente social [y] en más de un sentido marginal con respecto a las características de la "generación del sesenta"», reconoce que «[el] tono de la fábula, la tendenciosidad de su humor, el esmero por alcanzar la perfección formal mediante la síntesis están presentes en su mejor libro: *Noé delirante* (1963, 1971)» (p. 162). Su apuesta es por el núcleo mayor del sesenta: Javier Heraud, Rodolfo Hinostroza, Marco Martos, Juan Cristóbal y Antonio Cisneros.

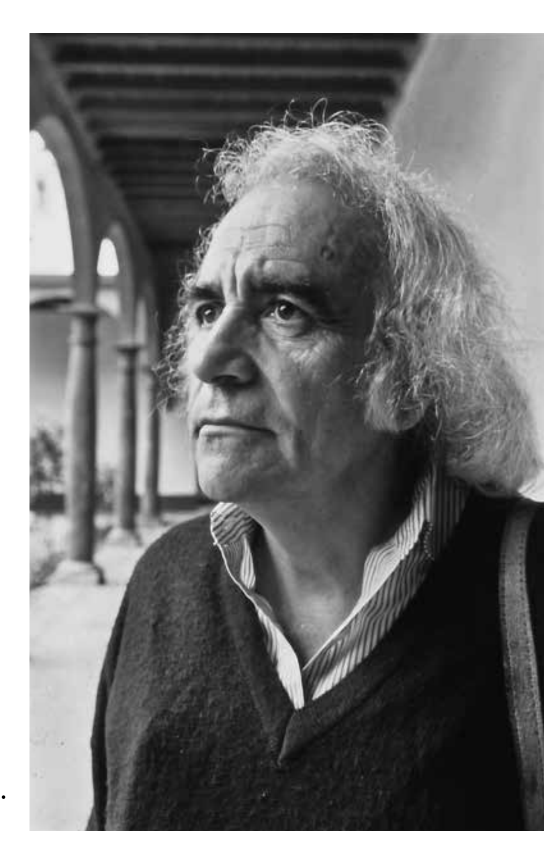


Imagen 9. Arturo Corcuera, 1990. Fotografía de Herman Schwarz.

5. Unas palabras sobre el «conversacionalismo»

Líneas arriba he afirmado que el rasgo dominante de la poesía de aquellos años es el conversacionalismo. Sacralizado por algunos, satanizado por otros, el conversacionalismo no fue solamente el mejor antídoto contra la elocuencia, la declamación y la solemnidad; supuso también la creación de un sujeto novedoso cuyas características son ahora fácilmente reconocibles (culto, pero no académico; escéptico, pero no pesimista; político, pero no dogmático; sentido del humor, etcétera) y, con él, la de un interlocutor con el que comparte implícitamente esas características. Tanto el nuevo sujeto como su interlocutor se convirtieron en pantallas donde proyectaron su sombra el poeta y sus lectores, creando un espacio para la intimidad y poniendo en un primerísimo plano lo que Eliot llamaba «música de la conversación».

A despecho de sus lecturas de Machado y Neruda, Javier Heraud fue el primer poeta de su generación en citar a Eliot, el padre de la poesía conversacional. Y lo hace en dos momentos claves: en *El viaje* (1961), que se inicia con estos versos de

«Ash Wednesday»: «Because I cannot hope to turn again / consequently I rejoice, having to construct something / upon which to rejoice» (Heraud, 1989, p. 38); y en «El entierro del verano» (*Estación reunida*, 1961), una hermosa paráfrasis del primer poema de *La tierra baldía* («Abril es el mes más bello. Desprende / árboles inmensos al compás de vientos extranjeros…»), donde incorpora con naturalidad una cita del maestro norteamericano: «Caminamos con algunos amigos / bajo el sol de otoño / and drank coffee and talked for an hour» (Heraud, 1989, p. 123). Se trata de un homenaje, sí, pero también —y esto es importante subrayarlo— de la asimilación creativa de dos aspectos que definirán, pocos años después, el lenguaje hegemónico de los sesenta: la cita como espacio de encuentros culturales y la utilización creativa de la «música de la conversación». Me atrevería, incluso, a decir que la piedra fundadora de la poesía conversacional peruana se encuentra, más que en las citas y alusiones a Eliot, en ese breve cameo donde el Heraud niño aparece como sujeto de la reconvención materna: «Javier, Javier, no olvides tu gorra al salir, /cuida tu maleta, /fíjate bien al cruzar el tranvía» (p. 123).

Cuatro años más tarde, Luis Hernández —quien llevó al extremo el uso de las citas como espacio de encuentros culturales[13]— consolidará esta invención de la oralidad en el poema «Ezra Pound: cenizas y cilicio» (*Las constelaciones*, 1965), donde imagina la presencia del poeta norteamericano en su barrio de Jesús María:

> Ezra:
> Sé que si llegaras a mi barrio
> Los muchachos dirían en la esquina:
> Qué tal viejo, che' su madre,
> Y yo habría de volver a ser el muerto
> Que a tu sombra escribiera salmodiando
> Unas frases ideales a mi oboe (Hernández, 1978, p. 50).

Luego del célebre «che' su madre» (que traduce la reverente irreverencia ante al maestro) fueron posibles dos caminos: la radicalización de un conversacionalismo cotidiano y popular, practicado más tarde por los poetas del grupo Hora Zero, y el

[13] La liberalidad de las citas de Hernández (que obligó a su editor Nicolás Yerovi a incluir un apartado de notas explicativas a los cuadernos ológrafos) delata una voracidad que va más allá de lo literario. No es difícil adivinar en su exacerbado gusto por el epígrafe, la necesidad de diluir su personalidad en una suerte de anonimato colectivo donde lo verdaderamente importante no es el poeta, sino la poesía: «Una forma / De escribir poesía / Es vivir epigrafiando» (Hernández, 1978, p. 153). Tal vez sin proponérselo, Hernández estaba llevando a cabo el proyecto benjaminiano de escribir una obra compuesta exclusivamente por citas. Como lo recuerda Giorgio Agamben, para Benjamin, más que trasmitir y actualizar el pasado, «la autoridad que reclama la cita se funda, precisamente, en la destrucción de la autoridad que se le atribuye a un cierto texto por su situación en la historia de la cultura» (Agamben, 2005, p. 168).

de un conversacionalismo consciente de su propia música, es decir, de su inescapable y precisa condición versal. Esta conciencia supone la paradoja de reconocer que los lectores *no hablan* como hablan los poemas, que el conversacionalismo es una cuidadosa construcción literaria que previene contra sus propios excesos. No de otra manera se leen los poemas del libro más representativo (y más editado) de Antonio Cisneros: *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* (1968).



Imagen 10. Antonio Cisneros, 1982. Fotografía de Herman Schwarz.

6. Las tres líneas poéticas del sesenta

Todo esto no significa, naturalmente, que no haya habido otros lenguajes, otras líneas alternativas y paralelas a la del conversacionalismo. En la introducción a *Generación poética peruana del 60* (tal vez el único estudio que se ha detenido a deslindar las tendencias que surgieron en la poesía peruana de aquellos años) los poetas Carlos López

Degregori y Edgar O'Hara distinguen tres líneas básicas que glosaré a continuación[14]. La primera «asimila la tradición peninsular, principalmente los aportes de la Generación del 27 y de la poesía de posguerra española» (López Degregori & O'Hara, 1998, p. 18). A esta asimilación agregan la obra de Pablo Neruda, la de César Vallejo (exceptuando *Trilce*) y al Romualdo de *Edición extraordinaria* (1958). Los poetas más representativos de esta línea serían Mario Razzeto, Winston Orrillo, los hermanos Mercedes y Manuel Ibáñez Rosazza, Reynaldo Naranjo y Luis Enrique Tord. López Degregori y O'Hara discuten dos casos: Arturo Corcuera, a quien López considera un autor del cincuenta y O'Hara un poeta de «de cara al futuro» con las invenciones de *Noé delirante*, cuya primera edición es de 1963; y Javier Heraud, cuya dicción machadiana y esencial «va despojando el discurso del lujo verbal y preparando el terreno para lo que vendrá inmediatamente después» (López Degregori & O'Hara, 1998, p. 19). A estos dos casos podría sumarse el de Hildebrando Pérez Grande, quien por edad e intereses (nació en 1941 y su obra se encuentra inscrita en el neopopularismo español del 27 y la poesía oral del mundo andino) pertenece a esta línea. Durante los años sesenta Pérez solo publicó dos *plaquettes* (*Epístola a Marcos Ana* y *El sueño inevitable*, ambos en 1963); *Aguardiente*, su libro más logrado y representativo, se publicó en 1978, el mismo año en que obtuvo el Premio Casa de las Américas[15]. Lejos de constituir un problema, estos tres casos demuestran que la porosidad de la que hablaba define, a fin de cuentas, la creatividad más saltante de estos poetas y su variedad de intereses. Como habrá notado el lector, esta línea no corresponde a la canónica, pero tiene, como se ha visto en el caso de Heraud, correspondencias que merecen ser tomadas en cuenta.

La segunda línea «recusa el canon peninsular y también la herencia simbolista y vanguardista en el Perú —léase surrealismo, principalmente—, que fuera trabajada por Sologuren, Eielson, Bendezú y la primera Blanca Varela. Se acoge, en cambio, al proyecto de la vanguardia anglosajona de este siglo» (López Degregori & O'Hara, 1998, p. 19). En ella se encuentran Antonio Cisneros, Rodolfo Hinostroza, Luis Hernández, Mirko Lauer, el Julio Ortega de *Tiempo en dos*, Carlos Henderson y Marco Martos[16].

---

[14] Nótese que López y O'Hara dan por sentada desde el título la existencia de una generación del sesenta.

[15] La cuarta y definitiva edición de este libro fue publicada en Lima en 2007 por Hipocampo Editores con el título *Aguardiente, forever*.

[16] Antonio Cisneros, tal vez el autor más reconocido de esta línea, sería otro ejemplo de la porosidad y de los puentes trazados entre las distintas líneas detectadas. Si Cisneros recusó siempre la influencia de Vallejo, vio en cambio con simpatía el particular simbolismo de Eguren, a quien le dedicó su tesis de bachillerato en San Marcos. Cornejo Polar anota: «el hallazgo del "transcurrir" como mecanismo básico de la obra de Eguren debió servir a Cisneros para confirmar las inmensas posibilidades artísticas de una poesía que no teme la objetividad y que incorpora elementos claves del relato literario» (Cornejo Polar, 2013, p. 430).

Se trata de la línea que terminó por imponerse como canónica, la consagrada en 1967 por la antología *Los nuevos* de Cevallos. López Degregori y O'Hara se preocupan por señalar los referentes de ese grupo respecto de la tradición peruana previa. Estos referentes, bueno es decirlo, constituyen un puente donde transitan de ida y vuelta las propuestas: el Vallejo de *Trilce* (que encontrará en Julio Ortega y en Marco Martos a sus mejores exégetas), Carlos Germán Belli (quien empezó a publicar sus primeros libros a finales de los cincuenta), el Pablo Guevara de *Retorno a la creatura* (1957) y, sobre todo, el Wáshington Delgado de *Para vivir mañana* (1959). Es claro que ya desde entonces era discernible la notable singularidad de cada uno de estos poetas, pero también era claro que todos ellos participaban del proyecto desacralizador del lenguaje y de la visión de la poesía que los condujo a reelaborar críticamente (y en muchos casos a apartarse de) la poesía conversacional. En este sentido, los mejores poetas de esta línea aprendieron su propia lección, la misma que legaron a los poetas posteriores: leer *de otro modo* otras tradiciones y absorberlas libremente junto con otros discursos y expresiones artísticas no necesariamente literarias. Dos libros resultan claves para entender el inicio de este proceso: *Contra natura* de Rodolfo Hinostroza (1971) y *Hotel del Cuzco y otras provincias del Perú* (1972) de Pablo Guevara, poeta que suele vincularse con la Generación del 50, pero que siempre estuvo atento a las posibilidades expresivas de los más jóvenes.

Una tercera línea de menor peso, pero igualmente importante, la encuentran López y O'Hara en un grupo de poetas que apostaron por la trascendencia y, como consecuencia reactiva, por su rechazo al conversacionalismo y a lo cotidiano: «se trata de la reelaboración del legado de la modernidad literaria (simbolismo y vanguardias) y, entre nosotros, de las poéticas de Eguren, Vallejo (siempre Vallejo), Adán, Westphalen, más Eielson y Sologuren (es decir el lado no hispánico de la Generación del 50)» (López Degregori & O'Hara, 1998, p. 20). En este grupo se inscriben Antonio Claros, Juan Ojeda, el Julio Ortega de *De este reino*, Raúl Bueno y Joaquín Martínez Pizarro. López y O'Hara se preocupan por dejar claro que, aunque estas tres líneas se mezclan y entrecruzan sobre todo en los primeros años, a partir de 1965 tanto la «vertiente hispánica» como la «trascendentalista» se vieron sofocadas por el prestigio del conversacionalismo, que se terminó consolidando como el lenguaje hegemónico de los sesenta. No es ninguna casualidad, sin embargo, que «los tres héroes en casa» (Javier Heraud, Luis Hernández y Juan Ojeda) sean miembros representativos de cada una de las tres líneas y que sus obras truncadas anuncien, además, una notable mezcla con las otras: lo que se ha observado para Javier Heraud respecto del conversacionalismo, lo podríamos decir de Juan Ojeda respecto de la tradición hispánica (propia de la primera línea) y, en mayor grado, de Luis Hernández, cuya voracidad intelectual lo llevó a compartir lecturas con los «trascendentalistas» (fue un gran lector de Juan

Ramón Jiménez y de Paul Celan), si bien su acercamiento irreverente y desprejuiciado lo sitúan, por derecho propio, entre los creadores de un sujeto conversacional cuya intimidad con el interlocutor hace tan atractiva su lectura.



Imagen 11. Rodolfo Hinostroza, 2005. Fotografía de Herman Schwarz.

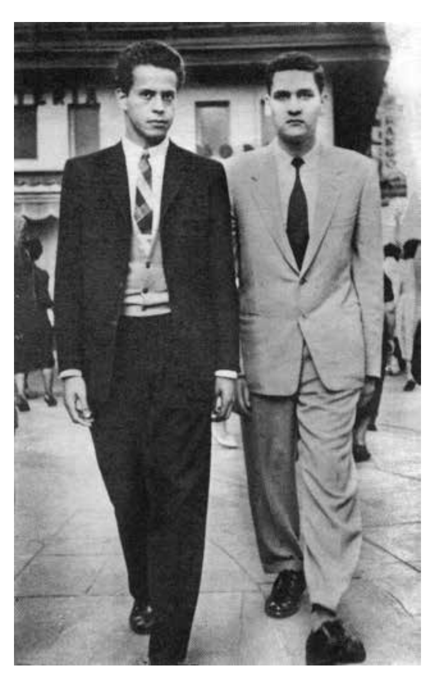


Imagen 12. César Calvo y Javier Heraud a inicios de los años sesenta.

Ni la ausencia generalizada de dramatismo ni el humor muchas veces escéptico que recorre, en mayor o menor grado, la poesía de los años sesenta les impidieron a sus autores participar del proyecto utópico de aquellos años, marcados en el contexto internacional por la guerra de Vietnam, la lucha por los derechos civiles de los negros en los Estados Unidos, las revueltas de mayo del 68 en Francia, la revolución sexual, la llegada del hombre a la luna. Ahora sabemos que la historia se encargó de desbaratar las ilusiones a las que con tanta pasión e insolencia se entregaron: el triunfo de las doctrinas neoliberales, las implacables leyes del mercado, el oscuro asentamiento de las burocracias comunistas y su posterior descalabro, y, en el Perú, las acciones de Sendero Luminoso nos sacudieron de un sueño del que era necesario despertar. A los poetas posteriores les tocó el desencanto de despertar sin haber disfrutado de ese sueño, pero negar que ese desencanto fue inadvertido por los poetas del sesenta es no darse cuenta de que la mejor poesía suele adelantarse a los caminos de la historia denunciando sus trampas. Para demostrarlo basta leer poemas como «Relaciones peligrosas» de Marco

Martos («Aviso a mis amigos: no es bueno este baile, / no se engañen, intuyo trampa, veo trampa / cómo va a ser bueno esto, / en Ayacucho he visto matar gente como a perros») (Martos, 1996, p. 74), «Crónica de Boecio» de Juan Ojeda («Oh, este es un tiempo de prodigios. Escarbamos / las anchas tierras con manos seguras, / y nada hay allí que nos consuele. Duras astillas / de algún viejo cráneo, sucio por los cuervos, / este horrible viento que baja de las colinas próximas / arrastrando el hedor de los muertos, y no hay consolación») (Ojeda, 1986, p. 7) o «Gambito de rey» de Rodolfo Hinostroza («Adiós, culeados sueños, adiós tu pulso, tallador de brillantes / el regreso no significa nada, la miserable comunión de los cielos / con cualquier otra cosa jamás se ha producido, y hay algo / que acelera la fuerza de las cosas: una quieta barbarie de los tuyos / oculta entre palabras y unos gestos ambiguos») (Hinostroza, 1986, p. 88)[17].

¿Qué herencia recibimos de esta generación? La intuición ante la trampa, la falta de consolación, los «culeados sueños» que se fueron para siempre y ya no nos corresponde soñar. Que la atmósfera de los sesenta no pudiera mantenerse viva veinte años después no fue culpa de los poetas. Y si hay algún reproche, debería ser dirigido a las expectativas de una época que cerró filas con las acciones de Sendero Luminoso. ¿Y los poemas del sesenta? Me imagino que los apresurados de siempre han decretado su envejecimiento: fuera de la órbita libertaria en la que fueron escritos, pulverizados sus ideales y desaparecidos sus referentes, estos poemas nos invitan a renovar en la metáfora del río de Heraud el famoso verso de Quevedo «solamente lo fugitivo permanece y dura». Si los sesenta nos dejaron como herencia las migajas de una utopía imposible, su lección fue atreverse a ser el testimonio de una época y salir indemnes de la turbulencia que aún bulle en sus mejores páginas. Pasar como las aguas del río es el destino de todo poema, la prueba más palpable de una vida vivida a plenitud. El tiempo y las modas podrán borrar sus temas, cancelar sus recursos, incluso avejentar su lenguaje, pero si un poema consigue conmovernos años (o siglos) después es por su capacidad de renovar la historia, de hacerla revivir cuando esta ya se ha ido.

Bibliografía

Agamben, Giorgio (2005). *El hombre sin contenido*. Trad. Eduardo Margaretto Khormann. Madrid: Áltera.

Béjar, Héctor (1973). *Las guerrillas de 1965: balance y perspectiva.* Lima: Peisa.

[17] «Relaciones peligrosas» es el último poema de *Cuaderno de quejas y contentamientos* (1969), «Crónica de Boecio» se publicó por primera vez en el Nº 14 de la revista *Haraui* (1968) que dirigía Francisco Carrillo y fue incluido más tarde en *Arte de navegar (1963-1973)* (1986), «Gambito de rey» forma parte de *Contra natura* (1971).

Carrillo, Francisco (1965). *Antología de la poesía peruana joven*. Lima: La Rama Florida y Biblioteca Universitaria.

Cevallos, Leonidas (1967). *Los nuevos*. Lima: Universitaria.

Cisneros, Antonio (1996). *Poesía reunida (1961-1992).* Lima: Editora Perú.

Cornejo Polar, Antonio (1980). Historia de la literatura del Perú republicano. En *Historia del Perú* (VIII, pp. 160-169). Lima: Juan Mejía Baca.

Cornejo Polar, Antonio (2013). La poesía de Antonio Cisneros: la primera aproximación. En José Antonio Mazzotti, ed., *Crítica de la razón heterogénea. Textos esenciales* (II, pp. 429-442). Lima: Asamblea Nacional de Rectores.

Delgado, Wáshington (2008). Testimonio y comentario del 60. En *Obras completas* (II, pp. 569-571). Edición de Jorge Eslava. Lima: Universidad de Lima.

Escobar, Alberto (1965). *Antología de la poesía peruana*. Lima: Nuevo Mundo.

Escobar, Alberto (1973). *Antología de la poesía peruana*. Tomo II (1960-1973). Lima: Peisa.

Escobar, Alberto (2000). Al lector. En Carmen Luz Bejarano, *Existencia en poesía* (p. 19). Lima: Carpe Diem.

Henderson, Carlos (1998). *Los días hostiles.* En Carlos López Degregori y Edgar O'Hara. *Generación poética peruana del 60* (pp. 244-246). Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

Heraud, Javier (1989). *Obra completa*. Lima: Peisa.

Hernández, Luis (1978). *Vox Horrísona*. Edición de Nicolás Yerovi. Lima: Ames.

Hinostroza, Rodolfo (1986). *Poemas reunidos*. Lima: Mosca Azul.

López Degregori & Edgar O'Hara (1998). *Generación poética peruana del 60. Estudio y muestra.* Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

Macera, Pablo (1978). *Visión histórica del Perú (del paleolítico al proceso de 1968).* Lima: Milla Batres.

Martos, Marco (1996). *Leve reino / Poesía reunida 1965-1996*. Lima: Peisa.

Núñez, Estuardo (1961). *Poesía peruana 1960. Antología*. Lima: UNMSM.

Ojeda, Juan (1986). *Arte de navegar (1963-1973).* Compilación de Jesús Cabel. Guadalupe: Runakay.

Ortega, Julio (1994). Biografía de los sesenta: la poesía en el Perú. En VVAA, *La poesía nueva en el mundo hispánico*. *Los últimos años* (pp. 239-248). Madrid: Visor.

Oviedo, José Miguel (2001). *Historia de la literatura hispanomericana.* Tomo 4. *De Borges al presente*. Madrid: Alianza Universidad.

Pacheco, José Emilio (1979). Nota sobre la otra vanguardia. *Revista Iberoamericana, 45*, 106-107.

Rama, Ángel (1985). La modernización literaria latinoamericana (1870-1910). En *La crítica de la cultura en América Latina* (pp. 82-96). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Salazar Bondy, Sebastián (2014). Cisneros para nuevas batallas y canciones. En Alejandro Susti, ed., *La luz tras la memoria. Artículos periodísticos sobre literatura y cultura (1945-1975)* (II, pp. 271-273). Lima: Lápix.

Sologuren, Javier (1988). Recuerdo de Javier Heraud. En *Gravitaciones & tangencias* (pp. 304-308). Lima: Colmillo Blanco.

Žižek, Slavoj (2014). *Acontecimiento*. Trad. Raquel Vicedo. Ciudad de México: Sexto Piso.

1970-2000: DE LA HEGEMONÍA DE LO CONVERSACIONAL A LA DIVERSIDAD DE REGISTROS POÉTICOS

Carlos Villacorta Gonzales
University of Maine

En su tercera lectura en la Universidad de Glasgow en 1942, el poeta norteamericano T.S. Eliot afirmaba: «*The music of poetry, then, must be a music latent in the speech of its time*» (Eliot, 1961, p. 24)[1]. El lenguaje de la poesía, para Eliot, no es exactamente igual al que el poeta escucha o habla; sin embargo, su escritura debe estar en estrecha relación con la música del habla de su tiempo, de modo que permita un reconocimiento inmediato entre el poema y su público. Eliot afirmaba, al mismo tiempo, que el deber de la poesía debía ser con el lenguaje mismo: su musicalidad, ritmo, versificación; es decir, la expresividad en busca de un placer estético. Al mismo tiempo, afirmaba que en todo trabajo del lenguaje existe una preocupación por su significado y para esto era necesario tener en cuenta una ley imprescindible: «*Poetry must not stray too far from the ordinary everyday language we use and hear*» (1961, p. 21)[2].

Bajo este parámetro, habría que entender el siguiente estudio sobre la poesía conversacional en el Perú durante cuatro décadas. Su aparición y su larga tradición durante la segunda parte del siglo XX implican la caducidad de un lenguaje —el de la vanguardia histórica— y el desarrollo de otro capaz de responder a las preocupaciones del momento: a grosso modo, una revisión histórica del pasado nacional en los sesentas, la inserción de los nuevos migrantes en los setentas, la desestructuración nacional en los ochentas, el individualismo y dispersión de sus voces durante los noventas. Desde esta perspectiva puede decirse que la poesía conversacional emergió como una necesaria renovación en una sociedad que cambió constante y vertiginosamente durante cuarenta años. Así, en cada década se imprimen nuevas dicciones y variantes de lo conversacional —como de otras modalidades— no solo por el placer estético que

[1] «La música de la poesía debe ser una música latente en el habla común de su tiempo» (Todas las traducciones del inglés son mías).

[2] «La poesía no debe alejarse demasiado del lenguaje que usamos y escuchamos diariamente».

puede producir este paradigma, sino para representar los cambios sociales del país y las urgencias de sus poetas, ya sea la escritura del poema integral propuesta por Hora Zero con el propósito de transformar la realidad, como la poesía escrita por mujeres durante los ochentas con el objetivo de autorrepresentarse. Nuestro estudio busca aproximarse a la poesía conversacional considerando sus teorías, sus actores, sus procesos históricos y su valor dentro de la historia de la poesía contemporánea peruana.

1. Teorías sobre lo conversacional

Una de las propuestas más agudas sobre la poesía conversacional la formuló el crítico Antonio Cornejo Polar en su ensayo «La problematización del sujeto en la poesía conversacional» (1980). Cornejo propone que este estilo poético proviene de la «otra vanguardia», de aquella aparecida en México y la zona del Caribe y que fuera reivindicada por el poeta mexicano José Emilio Pacheco. Esta poesía desembocaría en la escritura de Ernesto Cardenal para, finalmente, articularse con su otra vertiente, la sureña. Según Cornejo esta integración poética sucede en los años sesenta y setenta e incluiría a poetas como Juan Gelman, Enrique Lihn, Roberto Fernández Retamar, Antonio Cisneros, entre otros.

Siguiendo las ideas del poeta chileno Enrique Lihn, Cornejo propone como características principales de esta nueva poesía la desacralización del sujeto poético y de su palabra. Se produce, así, una ruptura del enclaustramiento del lenguaje intrínsecamente poético, lo que trajo como consecuencia que el sujeto lírico perdiera su identificación social ligada a la alta cultura. En otras palabras, el poeta «no puede seguir afirmando su identidad como agente especializado de ciertos códigos de uso restringido, consensualmente adscritos al universo de la alta cultura, y su competencia lingüística, antes diferenciadora y jerarquizante, parece sumergirse en la común aptitud de los hablantes de una lengua determinada» (Cornejo Polar, 1980, p. 202). Los límites de aquello considerado «lo poético» se desdibujan de manera que existe una oscilación que va de la poesía a la prosa y, de ahí, a la conversación. Al perder el antiguo rol formulado por esta 'alta cultura', el sujeto poético buscará inscribirse dentro de una nueva sociedad, donde su valor dependerá de la capacidad con que realice «el difícil arte de confundirse con cualquier manifestación del habla cotidiana» (p. 203). El poeta, considerado largamente héroe y místico en Latinoamérica hasta los años cincuenta, se inserta en su comunidad como uno más de los que forman el tejido social. La poesía, en este sentido, multiplica sus voces en la nueva comunidad latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX: desde el guerrillero que propusieran Roque Dalton o Javier Heraud en los sesentas hasta los oficinistas representados en los poemas de Mario Benedetti o José Watanabe en los setentas.

Sin embargo, Cornejo no olvida la compleja tarea que se ha propuesto la poesía conversacional en la medida en que asumir la multiplicidad de voces implica crear, desde sus individuos, un espacio donde los sujetos no solo puedan reconocerse, sino sentirse unidos dentro de aquello llamado comunidad o, más ampliamente, nación; y al mismo tiempo, reivindicar lo representado sin darle una acepción sagrada, mística o religiosa a la usanza del siglo XIX: «Mucho más que constituirse como síntesis iluminadora de la nacionalidad o de toda nuestra América, la poesía conversacional intenta extenderse por el ambiguo y difuso sentir comunitario, recogiendo lo que es común y negándose a elevarlo a la condición de símbolo o emblema de categorías mayores» (p. 204).

Cornejo considera las siguientes cuatro características de la poesía conversacional: crisis de la poética de la existencia a favor de una más cotidiana; reasimilación del relato en el universo de la poesía con remisión a la historia y lo social; dilución del poeta en la comunidad y del lenguaje en la coloquialidad de la conversación; y la construcción de un espacio coral en el texto. Todas ellas remarcan la toma de conciencia de una situación social de cambio inminente por parte de los escritores. Es por ello que no se puede entender una expansión y difusión de lo conversacional si no se comprende el contexto ideológico de la década de los sesentas. El desplazamiento de los escritores a una posición subordinada frente a los hechos sociales reformula su papel. En este sentido, el marxismo, por un lado, y la Revolución cubana, por otro, impactan decisivamente en la manera de entender y escribir poesía en los sesentas. En este momento, afirma Cornejo, los poetas descubren que «la poesía es también hechura social» (p. 207); es decir, la obra de un sujeto transindividual que escribe y habla desde la historia, desde muchos tiempos y espacios, con las muchas lenguas con que se canta y escribe la vida. La poética de lo conversacional estaría definida, entonces, desde su inmersión dentro de lo histórico que propone un cambio social que parecía estar a la vuelta de la esquina en la década de los sesenta. En este contexto, la poesía conversacional peruana es un proceso mucho más complejo que el de solo haber seguido un «modelo británico», como se ha afirmado con ligereza.

En 1967, la publicación de la antología *Los nuevos*, del crítico Leonidas Cevallos, propone características a una nueva generación de poetas aparecida en el Perú en los sesentas. Toma en cuenta el contexto de la dictadura del general Odría (1948-1956) y la división de la poesía nacional entre poetas puros y sociales para entender el proceso estético del momento[3]:

[3] Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren, Alejandro Romualdo, Gustavo Valcárcel y Wáshington Delgado; y los poetas considerados sociales: Manuel Scorza, Arturo Corcuera y Juan Gonzalo Rose.

> Podríamos señalar los últimos años de la década del 50 y los primeros años de la del 60 como la primera fase de un rápido proceso de cambios, que progresivamente se adensan y complican. La situación social que permitía una postura fácil frente a la realidad —que podía ser vista todavía en blanco y negro— se distorsiona y se hace cada vez más difícil. Estos poetas, motivados por las circunstancias escribieron poesías de circunstancias que anunciaban una inminente revolución cubana, se estrecha cada vez más sobre los movimientos guerrilleros surgidos en diversos puntos de América Latina, nos hacen ver que el panorama es mucho más complicado que la simple y hueca exaltación que nos ofrecían los poetas-sociales (Cevallos, 1967, p. 8).

Asimismo, es importante mencionar otras características del contexto en el que aparecen estos poetas. Una de ellas es el proceso de urbanización y de industrialización del país, así como la asimilación de un nuevo estilo de vida: el norteamericano. A la vez, es necesario recordar la movilización social que se produce al interior del país como respuesta a una necesidad de incorporar de manera más justa a la clase campesina dentro del esquema económico nacional[4]. Para Cevallos, los poetas incluidos en su antología no forman un movimiento; tampoco tienen influencia surrealista ni de la generación española del 27; sienten una predilección por la poesía inglesa. Al mismo tiempo, estarían más emparentados con los trabajos de los peruanos Pablo Guevara y Carlos Germán Belli porque «ellos aspiran a reflejar, por medio de su experiencia, la realidad que como miembros comunes de una sociedad viven. Tratan de hacer testimonio de la experiencia personal y esta transparentará la realidad» (Cevallos, 1967, p. 10).

En la misma antología, el poeta Mirko Lauer reconoce su filiación literaria con otros dos escritores: Dylan Thomas y Ezra Pound. Del primero rescata la separación de la metáfora de la imagen por una inserción en una situación particular —llamémosla la realidad— en la cual el poeta es partícipe y testigo. Del segundo, Lauer rescata «la imposición de un tono y un ritmo coloquial» (p. 95), características necesarias para que el lector no sienta al poeta «en otro plano, en otro tiempo» (p. 96). Por otro lado, el crítico y escritor Julio Ortega señala: «Creo que nosotros estamos tratando de realizar una poesía que integre vigor expresivo», y al mismo tiempo lo subjetivo con lo objetivo, es decir, «transparentar en las estructuras de la experiencia individual, estructuras que pertenecen a nuestra realidad» (142). Sin afirmarlo, Ortega propone que la nueva poesía, la llamada conversacional, zanjaría la discusión dialéctica de lo puro-social de

[4] «En términos nacionales, podríamos decir que por entonces ya había empezado a movilizarse el campesinado y que la agitación en el agro probaba la insurgencia de una nueva clase. Los esfuerzos de Hugo Blanco para sindicalizar a los trabajadores rurales de La Convención [en 1962], las invasiones de tierras en la sierra central, las huelgas en la costa norteña y el desconcierto de la izquierda peruana sumado a la miopía de los partidos populistas, dan una idea del cuadro del momento» (Escobar, 1973, p. 7).

la década de los cincuentas[5]. Como vemos, los poetas en la antología de Cevallos de una manera u otra buscan situarse más allá de, o superar, esa definición dialéctica de una poesía pura o social y acercarse a los problemas de la realidad nacional.

En el prólogo de su investigación *Generación poética peruana del 60*, Carlos López Degregori y Edgar O'Hara proponen tres líneas sobre esta generación: una de tradición peninsular, que comienza en los cincuenta y que tiene a los poetas Mario Razzeto, Winston Orrillo, César Calvo y Javier Heraud como representantes; una segunda de vertiente anglosajona con Rodolfo Hinostroza, Luis Hernández, Antonio Cisneros, Mirko Lauer y Julio Ortega; y, finalmente, una que busca reelaborar la modernidad literaria propuesta por el simbolismo y la vanguardia y cuyos representantes serían Antonio Claros, Juan Ojeda y el primer Ortega[6]. De estas líneas, nos interesa enfocarnos en la segunda pues terminará consolidando el discurso conversacional en la historia de la poesía peruana. Para los estudiosos, los poetas de la segunda línea trabajan «la narratividad, la cotidianeidad, la disolución del lirismo puro, y están interesados en experimentar con un lenguaje que acoge a lo coloquial, busca la parodia y es parodia» (20). Al igual que lo propuesto por Ortega, Degregori y O'Hara concluyen que esta poesía desacraliza el lenguaje y la mirada del sujeto ante los sucesos históricos. La consolidación de este lenguaje sucede recién entre los años de 1964 y 1968 con la publicación de *Comentarios reales* (1964) de Antonio Cisneros, *Consejero del lobo* (1965) de Rodolfo Hinostroza, *Las constelaciones* (1965) de Luis Hernández, y *En los cínicos brazos* (1966) de Mirko Lauer, de manera tal que, incluso los poetas considerados en la primera línea de su estudio, empezarían a seguir la retórica de lo conversacional[7].

Finalmente, el investigador Alberto Escobar propone en el segundo tomo de su *Antología de la poesía peruana* una nueva etapa en el proceso poético nacional: el ciclo de los cuestionadores[8]. Esta nueva poesía (1960-1973) estaría marcada por los últimos

5 De igual parecer son Antonio Cisneros y Carlos Henderson. Para el primero, el rol del escritor es ser «un evidenciador de la realidad, cualquier sector de esta que se elija», mientras que para el segundo el poeta «debe sentirse parte de una nación. Lo que él diga debe responder a aspiraciones colectivas» (Cevallos, 1967, p. 10).

6 Sin embargo, es necesario recordar que en *El viaje* (1961), así como en el poemario publicado póstumamente, *Estación reunida* (1964), de Heraud, existe una clara influencia de la poesía de T.S. Eliot, especialmente del poemario *The Waste Land* (1922). Así, se puede notar que los parámetros de escritura no se mantienen rígidos en los poetas de los sesenta.

7 Habría que remarcar un punto interesante en este estudio. Degregori y O'Hara enfatizan que este nuevo discurso se convierte en una herramienta de reflexión individual, social y cultural llena de desencanto (1998, p. 24). Al mismo tiempo, y como una consecuencia de la búsqueda de inclusividad de esta poesía, existiría una preocupación muy cuidadosa del libro como un todo estructural y no solo del logro del poema independiente.

8 Escobar (1965) divide la historia de la poesía en cuatro ciclos: el de los mantenedores de la tradición hispánica o poesía de la Colonia (Amarilis, Juan del Valle Caviedes), el de los buscadores o poesía de la

acontecimientos y tendría cinco tendencias[9]. La primera sería la representada por Lauer e Hinostroza, donde el quehacer poético estaría más emparentado con un «laboratorio de indagación lingüística» (Escobar, 1973, p. 10). La segunda tendencia, representada por Cisneros, Razzeto, Antonio Cillóniz, buscaría representar la conciencia del individuo o de la comunidad dentro del devenir histórico. La tercera tendencia se alejaría del intelectualismo de las dos primeras con un lenguaje mucho más accesible para el lector. Componentes como el uso del humor, la ironía y una transparencia del lenguaje buscan iluminar la experiencia cotidiana y extraer de ella alguna enseñanza o mensaje que explique la existencia humana dentro del nuevo universo urbano. Los poetas en esta tendencia serían José Watanabe, Manuel Morales, José Rosas Ribeyro y, por supuesto, Marco Martos. La cuarta tendencia estaría relacionada con asumir el lenguaje como instrumento de percepción de lo mítico. Su relación con el esoterismo y con la búsqueda de símbolos en la realidad guiaría esta poética representada por César Toro Montalvo y Omar Aramayo. Finalmente, una quinta tendencia de tipo marginal integrada por Jorge Pimentel, Juan Ramírez Ruiz y José Cerna, se caracterizaría por una voluntad anti-retórica que «exacerba las libertades respecto de las convenciones de la escritura, renuncia a la puntuación y [que] fluye como un documental que registra la presencia o desaparición sucesiva de los referentes» (p. 13). Para Escobar, el valor de esta tendencia yace en la heterogeneidad de sus elementos cotidianos representados y compartidos por el poeta y el lector para, una vez reconocida la fragmentación de ese mundo, sea la poesía la encargada de «re-humanizar las fisuras del mundo conversacional» (p. 14)[10].

Emancipación (Mariano Melgar, Carlos A. Salaverry, Manuel González Prada, José Santos Chocano, Alberto Ureta y Abraham Valdelomar); el de los forjadores o fundadores (que se inicia con José María Eguren y César Vallejo e incluye poetas hasta la generación del 50, entre ellos Carlos Oquendo de Amat, Enrique Peña Barrenechea, Martín Adán, Xavier Abril, Emilio Adolfo Westphalen, César Moro, Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren, Sebastián Salazar Bondy, Blanca Varela, Francisco Bendezú, Alejandro Romualdo, Wáshington Delgado, Carlos Germán Belli, etcétera); y, finalmente, el de los cuestionadores, que es el que nos interesa.

[9] No hay que olvidar que el libro se delimita hasta 1973, año de su publicación.

[10] Continúa Escobar sobre este punto: «[…] son las mismas causas las que ilustran también acerca de la fractura de un concepto de las letras como quehacer de aficionado o miembros de una élite; que ayudan a percibir el desgaste de los sistemas expresivos en auge no hace mucho; que echan luz respecto de la virtualidad literaria del lenguaje popular y las preferencias por el estilo narrativo, y, en especial, a propósito de los vínculos entre poesía e ideología, entre acto creativo y activismo político, entre ficción y realidad, entre oficio literario e inspiración romántica, entre tradición nacional y corrientes contemporáneas en el mundo, etc.» (1965, p. 9).



Imagen 1. Portada del tomo II de la *Antología de la poesía peruana* preparada por Alberto Escobar. Peisa, 1973.

En su *Antología de la poesía peruana*, Escobar intenta articular las diferentes etapas históricas por donde transcurre la poesía nacional. Como vemos, para Escobar tanto la poesía de la década del sesenta como la del setenta son parte del mismo momento histórico-poético dentro del cual coexisten diferentes posturas y miradas que, como ya se mencionó, buscan superar el debate de poesía social versus poesía pura con el énfasis en un estilo poético —el conversacional— como representación de la realidad y posibilidad de unión entre el lector y el poeta[11]. Se produce entonces la búsqueda de un nuevo acuerdo de una forma de representación entre quien escribe y quien lee; entre quien representa, lo representado y quien descifra y hace suya esa representación. En este sentido, es necesario recordar lo propuesto por Cornejo Polar: «lo que sucede es que el poeta abandona la posición de hablante, o la comparte y colectiviza, para ocupar

[11] Es interesante anotar lo que comenta Antonio Cornejo Polar en la mesa sobre *Literatura y sociedad*: «En general, los poetas puros imaginan su quehacer como un sistema de superación y perfección interiores; si se quiere como una forma de acceso a una plenitud espiritual, en que la relación con la sociedad está vista como una posibilidad de pervertir la poesía, de pervertir esa propia plenitud que está contenida en el interior del poema. Los poetas sociales conciben la poesía, como un acto de conocimiento de la realidad, como un acto crítico sobre la realidad» (Cornejo Polar, 1982, p. 84) liquidado con las experiencias de Belli y Eielson. Esto es importante porque Wáshington Delgado relaciona esto con la otra discusión, la del lenguaje poético y el lenguaje coloquial (con bases en Eguren y Vallejo) (p. 85) llegando a proponer incluso tres nuevos términos: poesía interior (aquella donde podemos situar a la poesía pura o de búsqueda interior), poesía crítica (o llamada poesía conversacional con énfasis en la realidad) y poesía pragmática (suerte de poesía comprometida) (p. 89).

otra: la de constructor de un texto múltiple, polifónico, que remite a varios sujetos cuyas identidades, ficticias o no, desplazan al poeta y lo sitúan más allá del tejido de los discursos que constituyen el texto» (Cornejo Polar, 1980, p. 205).

Finalmente, al contrastar las tres tendencias planteadas por Degregori y O'Hara con las cinco de Escobar se observa que los primeros enfatizan dos influencias que formula la poesía conversacional en el Perú —peninsular y británica— así como la necesidad de renovar las propuestas dejadas por la vanguardia peruana. Escobar, por su parte, presenta lineamientos que nos permiten entender mejor el desarrollo de la poesía peruana durante las siguientes décadas, en particular el de la poesía conversacional. La segunda tendencia, aquella que buscaría representar la conciencia del individuo o de la comunidad, converge con la influencia británica propuesta por Degregori y O'Hara y, como mencioné, se impondrá como modelo para, posteriormente, ser radicalizada por los poetas del setenta. Esto no implica que las demás posibilidades de expresión poética, conversacionales o no, caigan en desuso. Todo lo contrario, poetas como Abelardo Sánchez León, José Watanabe, entre otros, buscarán caminos propios dentro del paradigma conversacional, incorporando, por ejemplo, el humor, expresiones del mismo coloquialismo que deben entenderse a la luz del radicalismo de lo conversacional. Por otro lado, la indagación de los poetas en busca de otros modos de expresión poética no estará ausente en la década del setenta. Sin embargo, la consolidación del modelo conversacional se hace totalmente evidente en cuanto toda una nueva generación de jóvenes incursiona en la poesía como «evidenciador[es] de la realidad», tal cual lo propusiera Cisneros (Cevallos, 1967, p. 14). Lo que ha cambiado es el lugar de enunciación: si había que ser un poeta que representa la realidad desde «cualquier sector de esta que se elija» —nuevamente, Cisneros dixit—, los poetas del setenta representan a ese nuevo sector de la clase media que asumirá una voz íntimamente ligada a los espacios de representación que recorren —especialmente la ciudad de Lima—, desde donde, y en donde, buscarán inscribir su nueva poesía.

2. Un desastre por poetizar: el coloquialismo de los setentas

El siguiente momento en la historia de la poesía conversacional sucede en la década de los setenta, cuando esta modalidad se radicaliza. Los encargados de este proceso serán los poetas que conformaron el Movimiento Hora Zero[12], los poetas de Estación

[12] Este grupo tuvo dos etapas. La primera de ellas (1970-1973) tuvo como integrantes principales a Juan Ramírez Ruiz, Jorge Pimentel, Enrique Verástegui, Feliciano Mejía, Mario Luna, Jorge Nájar, José Cerna, entre otros poetas. Este momento se caracteriza, sobre todo, por la difusión de las propuestas expuestas en sus manifiestos a nivel nacional (Chimbote, Pucallpa, Chiclayo). A partir de ese año, el grupo entra en reformulación hasta 1977, en que se inaugura su segunda etapa. Aquí se unen los poetas Tulio Mora y Carmen Ollé junto a Mejía, Verástegui, Pimentel y Eloy Jáuregui.

Reunida[13], así como los de La Sagrada Familia[14]. No hay que olvidar, sin embargo, que no serán los únicos poetas escribiendo en la misma década[15].

En 1968, el general Juan Velasco Alvarado dio un golpe de Estado al gobierno democrático de Fernando Belaunde Terry (1963-1968). Con esto se inauguró una nueva etapa de gobierno militar con dos fases: la primera, liderada por Velasco (1968-1975); y la segunda, por Francisco Morales Bermúdez (1975-1980). La junta militar al mando de Velasco buscó implementar un modelo de gobierno de carácter populista. Sus medidas intentaron integrar, tanto social como económicamente, a aquellos sectores marginados del país. Paralelamente, producto de las grandes migraciones de los años cuarenta y cincuenta, y del proceso de modernización de Lima en la década de 1960 y durante los años setenta, se encarecieron los servicios y crecieron nuevos barrios. El gobierno debió cubrir una demanda social que escapaba a sus propias posibilidades, lo cual lo debilitó y produjo un nuevo golpe militar de carácter derechista que buscó detener las reformas de Velasco y, al mismo tiempo, conducir al país hacia la democracia.

En este contexto de drásticos cambios aparece una nueva hornada de poetas en la escena literaria peruana. Fundado en 1970 por los poetas Juan Ramírez Ruiz y Jorge Pimentel, el Movimiento Hora Zero tuvo como objetivo poetizar la «catástrofe nacional» como ellos consideraban al *status quo* social y literario peruano históricamente. Sus manifiestos combinan la idea de cambiar la vida (siguiendo al poeta Arthur Rimbaud) y cambiar al mundo (siguiendo al pensador Karl Marx) (Lutching, 1977, p. 286). Desde sus inicios, Hora Zero se enfrentó a la institución literaria peruana a través de manifiestos y textos programáticos aparecidos en la revista del mismo nombre y en los prólogos o epílogos de los poemarios de sus fundadores. Para ellos, la poesía después de César Vallejo «solo ha sido un hábil remedo, trasplante de otras literaturas» (Pimentel, 1970, p. 10); al mismo tiempo, rescataron a algunos poetas nacionales por poseer algo de su espíritu renovador[16]. Su ataque directo a la institución literaria remodificó la forma de entender la poesía peruana del siglo XX al radicalizar la propuesta estética conversacional de los sesentas.

---

[13] Nos referimos a Elqui Burgos, Tulio Mora, Óscar Málaga y José Watanabe, quienes publicaron cinco números de esta revista entre 1966 y 1968. De ellos, únicamente Tulio Mora se incorporó a Hora Zero en su segunda etapa (1977-).

[14] Agrupación formada entre 1977 y abril de 1979, con los poetas Edgar O'Hara, Luis Alberto Castillo, Enrique Sánchez Hernani, Roger Santiváñez y el narrador Guillermo Niño de Guzmán.

[15] Como por ejemplo, la poeta Gloria Mendoza (Puno, 1948) cuya poesía posee un estilo conversacional pero con características andinas tanto en el lenguaje y el ritmo como en lo simbólico, así como en el imaginario de su mundo poético.

[16] Entre ellos, por ejemplo, Rodolfo Hinostroza, Carlos Henderson y Javier Heraud de la generación de los sesentas, y, por supuesto, César Vallejo.

En los textos de Hora Zero existe la urgencia de escribir una poesía «viva», aquella que «está metida dentro, caminando por las calles, indagando, viendo y viviendo los problemas comunes» (Pimentel, 1970, p. 17). En este sentido, la poesía propuesta por Pimentel y Juan Ramírez Ruiz en el texto «Nosotros tenemos la razón» se nutre directamente de la experiencia de la calle y de las acciones cotidianas comunes a los sujetos urbanos. Así, no es posible entender la poética de Hora Zero si no se la comprende como una escritura conversacional cuyo interés es ante todo la actualización de este discurso en la urbe, en busca de los nuevos sonidos / ruidos / música de la ciudad.

2.1. Lenguaje y poema integral

¿Cuáles son las características de esta nueva variante de lo conversacional? En el primer acercamiento a la poesía de Hora Zero, José Miguel Oviedo afirma: «El lenguaje suele resultar un material en bruto, una brasa ardiendo en vulgarismos, gruesas salidas de tono, jerga criolla, obscenidades varias que el poeta reproduce con la fruición de quien estampa grafiti en un baño público» (p. 22). Si bien Oviedo hace una valoración negativa de estas características, a los poetas de Hora Zero les interesa utilizar esta forma de escritura. Juan Ramírez Ruiz desarrolló estas ideas en once puntos en su texto «Poesía Integral (Notas acerca de una hipótesis de trabajo)» publicado en su primer libro *Un par de vueltas por la realidad*, donde propone: «La ruptura en el plano lingüístico es fundamental, se trata de ubicar al lenguaje sencillo, popular, directo, duro y sano en la capacidad de expresar toda la energía de una experiencia latinoamericana en un lenguaje latinoamericano» (Ramírez Ruiz, 1971, p. 111). De esta manera, es posible revitalizar la palabra para posteriormente dedicarse a la «aprehensión de lo esencial-cotidiano» (p. 112). En este sentido, la nueva poesía peruana y latinoamericana debe ser una escritura vital, una expresión directa de la experiencia cotidiana; al mismo tiempo, debe instaurar a la poesía en la sociedad con toda su maquinaria. En otras palabras, el artefacto poético, su lenguaje, sus palabras, su discurso «ahora caminan, viven en la calle, gritan, sudan, se caen de nuestra boca» (p. 112).

Solo en ese sentido es posible entender la segunda propuesta importante de Hora Zero: el poema integral. En la entrevista concedida al crítico Wolfgang Luchting, Ramírez Ruiz dice: «Pienso que la aspiración del libro es atrapar al mundo, entregar un plan de las cosas ordenadas» (Luchting, 1977, p. 298). En la radicalización del uso del lenguaje conversacional, el poema (y el libro) integral sería la mejor manera de representar a los nuevos sujetos y sus experiencias: «Los poemas integrales son un mundo abierto al iniciarse, y abierto hasta el último verso, no concluyen nunca. Y nadie que atraviese un libro de poemas integrales queda inmune e impune porque se sumerge a la Realidad (Ramírez Ruiz, 1971, p. 116).

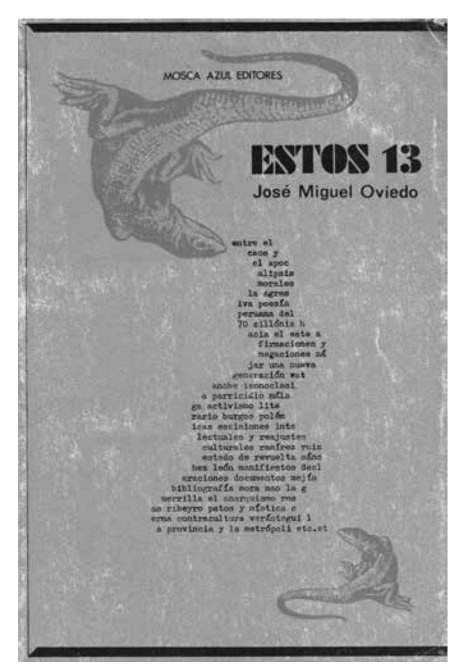


Imagen 2. Portada de la antología *Estos 13* preparada por José Miguel Oviedo. Mosca Azul, 1973.



Imagen 3. José Watanabe en 1983. Fotografía de Herman Schwarz.

Se trata de dar historicidad al poema; es decir, introducirlo en el contexto de su tiempo y no en una revisión historicista del pasado; solo así podrá «sumarse a la historia individual de cada uno y mejorarnos» (p. 113)[17]. Como bien afirma el crítico Juan Zevallos Aguilar, la poética del poema integral tiene un marcado corte realista: «[Ramírez Ruiz] propone la escritura de una poesía que integre, totalice y registre todos los elementos que afectan la vasta y compleja experiencia humana contemporánea que no puede ser registrada por la poesía estrictamente lírica» (Zevallos Aguilar, 2006, p. 48).

La propuesta de Hora Zero no significa un deslinde total con la propuesta general de los poetas del sesenta. Como ya se ha dicho, en el sesenta existe una preocupación por el lenguaje tanto por su forma como su fondo, y por su estructuración como un

[17] En el mismo libro, Jorge Pimentel afirma que es recién a partir de la poesía de Hora Zero que «un poema contiene todos los elementos y situaciones de una novela de 500 páginas. Esto es porque en el poema aterrizan aviones, matan gente, se viola en un hotel destartalado, corre gente por las calles gritando, hay asaltos, diálogos, encuentros imprevistos, amores en parques, luchas sicológicas, infiernos temidos; lo interno y externo; y todo esto escrito en un lenguaje rico, fresco, hermoso, total, bello que hace que el lector al leerlo quede emocionado» (Luchting, 1977, p. 282).

todo. Sin embargo, la propuesta de Hora Zero radicaliza esta tendencia proponiéndola como la única necesaria y válida para una verdadera poesía nacional. Por ello los distintos poemarios publicados por los miembros de Hora Zero intentarán utilizar estas ideas con diversos propósitos. Así, los poemarios *Kenacort y Valium 10* (1970) y *Ave Soul* (1973) de Jorge Pimentel; *Un par de vueltas por la realidad* (1971) de Juan Ramírez Ruiz; *En los extramuros del mundo* (1971) de Enrique Verástegui; y *Noches de adrenalina* (1980) de Carmen Ollé, comparten entre sí la búsqueda de representación de las nuevas clases medias en la sociedad peruana —específicamente en Lima— desde la mirada de alguien que no se siente parte del espacio que recorre o al que ha llegado pero que de alguna manera intenta pertenecer. Habría que entender, entonces, la variante conversacional de los setentas como una íntimamente ligada con su espacio urbano.

2.2. Ciudad y nuevos sujetos

La principal diferencia entre la poesía de los sesentas y la de los setentas, ya se ha dicho, es la mirada de la representación de los nuevos sujetos. Efectivamente, como apunta Luis Fernando Chueca, existe un cambio formal entre una generación y otra. Chueca menciona el poema «Crónica de Lima» de Antonio Cisneros como el ejemplo que marcaría una diferencia en la representación del otro:

> Sobre las colinas de arena
> los Bárbaros del Sur y del Oriente han construido
> un campamento más grande que toda la ciudad y tienen
> otros dioses
> (en Chueca, Güich, López Degregori & Susti, 1980, p. 16).

Cisneros enfatiza este «otro campamento» desconocido, incorporado al discurso poético desde la mirada de la civilización occidental. Los «otros» son un grupo diferente con prácticas religiosas y sociales distintas a los habitantes de la ciudad. Esto sucede también en *Ciudad de Lima*, del poeta Mirko Lauer[18].

[18] Lauer finaliza su poemario con el enfrentamiento entre lo colonial y lo moderno. En el poema, el poeta ha llegado en bus hasta el último espacio posible de la urbe tradicional: el distrito de Barranco. Ahí presencia la destrucción de una casa colonial (su casa) por una compañía de trabajadores («Chávez y sus compinches»). Así, la nueva modernidad es un nuevo proceso de urbanización que desmantela los restos del pasado hacia un espacio del cual no hay regreso. Se afirma, entonces, la nostalgia por la pérdida de la herencia colonial: «se llevan los sueños quebrados de puertas y ventanas / como callados, sombríos barqueros de Lete» (Lauer, 1968, p. 28). Ante esta situación, al poeta solo le queda asumir una posición: «y yo olvido y yo olvido / cual Dante rabiando de pena ante las puertas del averno» (p. 27). El brumoso distrito de Barranco que ha sido tema desde la poesía de José María Eguren, termina por desaparecer en los poemas de Lauer. El recorrido en bus enfrenta al poeta con lo inevitable:

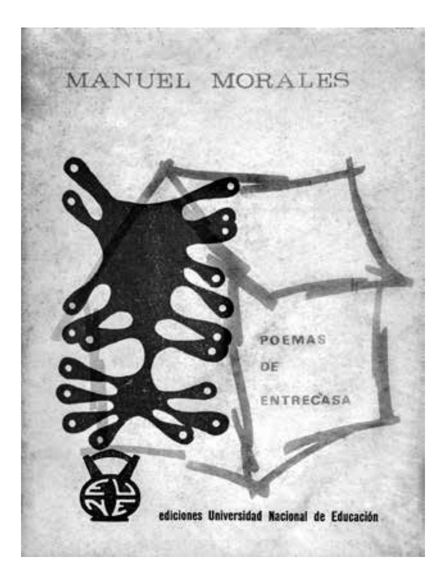


Imagen 4. Portada de *Poemas de entrecasa*, de Manuel Morales. Ediciones Universidad Nacional de Educación, 1969.

No nos interesa comparar el proceso de la poesía conversacional al del gobierno militar, pero sí subrayar el contexto de la época, en el cual se experimentaba un cambio social real junto con la imposición de un gobierno dictatorial[19]. De la misma manera, la poesía conversacional se radicaliza porque propone una manera de escribir para cumplir un objetivo final: la creencia de que el coloquialismo más exacerbado era el camino para cambiar la caduca poesía peruana, así como la injusta realidad donde se inscribía esta poesía. Por este motivo, es imposible desligar la poesía conversacional de los setentas de la representación urbana y los nuevos sujetos, pues la poesía del setenta es eminentemente citadina: el cambio se da en la ciudad. Ahí donde el lenguaje poético de los sesentas y sus espacios de representación se detenían, la nueva poesía del setenta arriesga y da un paso más allá en el uso de lo conversacional y de lo social[20].

---

la hegemonía de una sociedad ha quedado obsoleta. Es el fin de un recorrido y de una posibilidad del lenguaje poético conversacional. Esta inmovilización supone que ha de llegar otro momento: uno de renovación y cambio. Sobre este punto, consultar mi estudio sobre poesía y ciudad *Poéticas de la ciudad: Lima en la poesía de los setenta* (2017).

[19] Es importante notar que el golpe militar de 1968 produce cambios estructurales en la sociedad peruana como no los había habido antes. El llamado «Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada» dirigido por el General Juan Velasco Alvarado movilizó a la población nacional con el fin de modernizar el país y de incluir a los sectores marginados en el desarrollo e imaginario nacional.

[20] Como bien ha analizado el crítico Luis Fernando Chueca en su artículo «Alcances y límites del proyecto vanguardista de Hora Zero» (2006), en los textos de Hora Zero hay «una radicalización de lo coloquial y no una radical ruptura frente a la poética de los 60» (p. 33). Chueca establece los vínculos entre una generación y otra; por ejemplo, la jerga de Manuel Morales y la de Juan Ramírez Ruiz; la concisión de Watanabe y de Marco Martos; la geografía urbana como tema en los poetas del sesenta y el

En lo que respecta al sujeto representado, Luis Fernando Chueca afirma, en el capítulo «El lenguaje vivo de las calles»: «Es indudable que la poesía del 70 (y la de HZ en particular) permitió la consolidación de la presencia de personajes subalternos como parte de una poética colectiva (con lo que esto supone, a su vez, de institucionalización de su estatuto en el discurso poético nacional) y de los registros lingüísticos capaces de representarlos eficazmente» (Chueca, 2006, p. 34). Siguiendo a Chueca, existen tres niveles para captar y representar la vida en las calles en Hora Zero. Por un lado, la presentación de personajes migrantes, jóvenes, miembros de una pequeña y empobrecida burguesía, superviviente de las dificultades económicas de la época con la cual el poeta comparte rasgos autobiográficos con los sujetos mencionados. En el segundo nivel, el hablante del poema asume una posición crítica sobre la ciudad y el país que ve y recorre. En el tercer nivel, el sujeto poético asume directamente la voz marginal, anulando cualquier distancia, como sucede en el poema «El lamento del sargento de Aguas Verdes» de Jorge Pimentel[21]. Si bien Chueca propone este nivel como diferente a los dos mencionados, considero que es, en realidad, una unión de estos dos discursos y no uno diferente. En todo caso, y por este motivo, Chueca afirma que la poesía de Hora Zero no sería populista, sino más verosímil (pp. 35-36).

En este sentido, el poemario que más se preocupa en retratar a los nuevos sujetos urbanos es *Un par de vueltas por la realidad*, de Juan Ramírez Ruiz (1971). Zevallos Aguilar afirma sobre él: «En el libro se formaliza poéticamente el universo ideológico cultural del emergente sector social de clases medias que el proceso sociopolítico del velascato (1968-1975) había generado» (Zevallos, 2006, p. 48). En cambio, los otros poemarios de Hora Zero buscarán representar distintos aspectos de los sujetos y momentos de la época: la relación del poeta migrante con la capital (*En los extramuros del mundo*, de Verástegui), el poeta como revolucionario (*Kenacort* y *Ave Soul*, de Pimentel), la representación del sujeto femenino (*Noches de adrenalina*, de Ollé)[22].

setenta, cierto tono *beatnik*. Asimismo, presenta las modificaciones de los poetas del setenta: «vitalismo y la vocación exteriorista, la búsqueda del poema integral, la apuesta colectiva por el lenguaje de la calle, la atención a las diversas voces del castellano peruano, la despreocupación por la belleza y la perfección de la forma» (p. 33). Para Chueca, estas son ampliaciones del discurso de los sesentas vigentes en la poesía peruana del setenta.

[21] Para Chueca, el poemario *Cementerio general* (1989) de Tulio Mora estaría en el segundo lugar por el énfasis de la mirada crítica del poeta sobre el país: en el libro, Mora personifica la voz de diversos personajes históricos que, en su totalidad, forman el cementerio llamado Perú (Chueca, 2006, pp. 35-36).

[22] O el problema político de los obreros planteado por Cesáreo Martínez, poeta que no perteneció a Hora Zero, en *Cinco razones puras para comprometerse con la huelga* (1978).



Imagen 5. Portada de *Kenacort y Valium 10*, de Jorge Pimentel. Ediciones Hora Zero, 1970.



Imagen 6. Portada de *Un par de vueltas por la realidad*, de Juan Ramírez Ruiz. Ediciones Hora Zero, 1971.



Imagen 7. Portada de *En los extramuros del mundo*, de Enrique Verástegui. Carlos Milla Batres, 1971.

Finalmente, la experiencia poética de la década de los setenta, representada especial pero no únicamente por los diversos grupos poéticos, se identifica por su cuestionamiento de la institución literaria y del canon peruano. Como bien afirma Cornejo Polar: «[…] el 70 se caracteriza por una pérdida de centros de prestigio y de poder literario» (Cornejo Polar, 1982, p. 106). En la medida en que el discurso poético fue antiacadémico y antilírico, la poesía conversacional de los setenta fue la herramienta para legitimar a una nueva generación de poetas y de nuevos sujetos dentro del escenario nacional y de la institución literaria peruana[23]. Así, las palabras de Zevallos Aguilar sobre *Un par de vueltas por la realidad*, de Ramírez Ruiz, pueden hacerse extensivas a la década de los setenta y los poetas, pues ellos «manifiestan la emergencia de nuevos sectores sociales que se ajustan a un nuevo tipo de vida. Sin embargo, estos sectores no se consolidan, sino que se quedan en una mera potencialidad» (Zevallos, 2006, p. 51). En este sentido, la propuesta de Ramírez Ruiz —«el arte participa en el cambio, y su importancia es fundamental en la transformación de un estado de conciencia y situación de un país» (Ramírez, 1971, p. 12)— se agotará antes de que termine la década[24]. La segunda mitad de los setenta mantendrá todavía el discurso coloquial, pero el fin de la primera

---

[23] Decía José Watanabe: «el modo popular no es una decisión estrictamente literaria, sino que tiene que ver con nuestras extracciones de clase» (Watanabe, 2000, p.9).

[24] Como lo confirma la segunda etapa de Hora Zero, la aparición del grupo La Sagrada Familia. Así mismo, no hay que olvidar los caminos más herméticos que siguen Enrique Verástegui con *Monte de Goce* (1991) y *Angelus Novus* (1989 y 1990), Juan Ramírez Ruiz con *Vida Perpetua* (1978) o *Las armas secretas* (1996), o el único libro publicado por José Cerna: *Ruda* (1998), quien se aleja de lo conversacional para

fase del gobierno militar, el golpe de Estado de Francisco Morales Bermúdez en 1975, la vuelta a la democracia en 1980, así como la segunda fase de Hora Zero —ahora sin Ramírez Ruiz— y la aparición de nuevos grupos poéticos, marcan un tercer momento en el proceso de la poesía conversacional.



Imagen 8. Tulio Mora en 1990. Fotografía de Herman Schwarz.

2.3. Más allá de lo conversacional

Dentro del proceso histórico de la poesía peruana, es necesario recordar que la poesía conversacional no ha sido el único registro poético de los últimos cuarenta años. Podemos reconocer al menos tres líneas de fuga que surgen en los años setenta y establecen diálogos con la tradición peruana, incluso hasta la época de Vallejo[25].

Existe, sin duda, una línea poética de refinamiento de lo conversacional. En esta línea, José Watanabe, con *Álbum de Familia* (1971) y, sobre todo, *El huso de la palabra* (1989), introduce en la base de su escritura una reflexión no solo del mundo natural sino de la sociedad peruana, con el fin de iluminar la experiencia humana. Esta preocupación estuvo de la mano de un cuestionamiento del uso de lo coloquial

---

crear un sujeto descentrado en este poema fragmentado. En *Ruda* ya no se encuentra la preocupación por el otro, sino la urgencia de encontrar una voz propia en el caos de la vida urbana.

[25] En una entrevista con Wolfgang Luchting, Enrique Verástegui afirma que fue en el bar Palermo donde conoció a los diferentes poetas y grupos de la época incluido «[e]l grupo de los sin grupo: [Manuel] Morales, Sánchez León, Watanabe, [Feliciano] Mejía, [Santiago] López Maguiña, [Vladimir] Herrera, etc.» (329).

en su poesía y la de sus compañeros de generación que, en su caso, incluye el humor y la tradición japonesa: «Yo tuve siempre mucho temor y creo que lo primero de lo que fui consciente al optar por el lenguaje más o menos popular es que podríamos derivar hacia un lenguaje tipo populista. Yo tenía temor a eso. No sé. Intenté siempre tamizar este lenguaje popular, hacerlo tal vez más musical, a veces cometiendo excesos de refinamiento o de sofisticación (Watanabe, 2000, p. 10).

Asimismo, el poeta afroperuano Nicomedes Santa Cruz (1925-1992) reformuló formalmente lo conversacional apropiándose de la décima de pie forzado, una forma poética del Siglo de Oro español. Santa Cruz recibió un reconocimiento que muchos de los poetas de las dos décadas de 1960 y 1970 no tuvieron en su momento. Como bien ha analizado Daniel Mathews, Santa Cruz se caracteriza por su registro escrito y fonográfico, la amplitud de sus temas, y su profesionalismo (Kuhnheim, 2014, p. 71). Siguiendo aquí el trabajo de Jill Kuhnheim, existe una polémica entre Santa Cruz y Hora Zero, porque los integrantes de este grupo niegan el valor de la poesía del afroperuano por dos motivos: por un lado, el uso de la forma; y, por otro, el rol del artista en su sociedad. El uso de una forma clásica y de herencia colonial se contrapone al verso libre de carácter oral que Hora Zero propugnaba como una forma de ir en contra de la institución literaria, así como de los escritores de entonces. De la misma manera, el rol del poeta era la representación del nuevo sujeto urbano sin mediaciones formales. Hora Zero consideraba a Santa Cruz un poeta 'palaciego' por su oportunismo en crear buenas relaciones con el grupo de poder del momento (p. 74). Como bien señala Kuhnheim, existe una tensión entre Hora Zero y Santa Cruz definida por la creación de una nueva audiencia para una poesía no tradicional ya sea de forma o fondo (Hora Zero) o solo del fondo (Santa Cruz) (ver Rohner en este volumen). Al mismo tiempo, esta tensión pone en jaque hasta qué punto una poética fue más aceptada que otra por las distintas clases sociales peruanas: la accesibilidad de las décimas de Santa Cruz frente a los oscuros, coloquiales poemas integrales de Hora Zero (p. 76).

Una segunda línea de fuga es la llamada poesía del lenguaje que propone Mario Montalbetti (1953), quien desde su primer libro *Perro negro. 31 poemas* (1978) se aleja de la poesía conversacional utilizando principalmente el humor como herramienta para enfatizar lo absurdo tanto de los temas representados como del mismo lenguaje. Estos rasgos se articulan y reformulan con claridad en su famoso poema «Quasar / El misterio del sueño cóncavo», publicado en 1979 en la revista *Hueso Húmero*. En este poema, la preocupación por el lenguaje es el principal objetivo del poeta; sus versos ya no buscan, necesariamente, una correspondencia con el mundo: «Ninguna realidad está debajo de ese lenguaje; / sus palabras no mencionan objeto alguno» (Montalbetti, 2013, p. 334). De esta manera, Montalbetti renuncia a la variante conversacional que intentaba reproducir el lenguaje de la calle, a los nuevos sujetos citadinos y al lenguaje de la ciudad

por un lenguaje que hable de sí mismo, que escuche su propio lenguaje y su música. Este será el camino recorrido por su poesía en los siguientes libros[26]. En este mismo camino se encuentra Carlos López Degregori (1952), quien poco a poco se va alejando del modo conversacional para llegar a una poesía más personal, también preocupada por el lenguaje, pero con una estética íntima que lo acerca a lo metafísico y a lo conceptual. Desde sus primeros libros, *Un buen día* (1978) y *Las conversiones* (1983), Degregori ha buscado un sonido propio, alejado de las líneas hegemónicas nacionales, incluidas las de vanguardia y especialmente del surrealismo. Como bien dice en su poema «A qué sonará una voz», Degregori está dispuesto a perseguir una voz o unas voces «articuladas al revés» de «lenguas reventadas», voz que se escuchará hasta afianzar una estética personal en sus siguientes libros[27]. Quizás en esta misma línea podríamos, también, incluir al poeta Patrick Rosas, quien, deudor de la poesía conversacional en su primer libro *Leguisamo solo* (1976), desarrolla una poética del desmembramiento y de la descolocación en su segundo libro *Las claves ocultas y otros poemas* (1981). Los poemas «La oscura claridad-II» y «Para un eunuco desconocido» son una clara muestra de la desconexión del yo poético, al que solo lo une la voz que se escucha en el poema. El uso de personajes como Jack el destripador y Maldoror enuncian una poética de lo oscuro en tanto perverso.



Imagen 9. Portada de *Poemas y ventanas cerradas*, de Abelardo Sánchez León. Ediciones de La Rama Florida, 1969.

[26] *Fin desierto* (1995, 1997), *Llantos Elíseos* (2002), *Cinco segundos de horizonte* (2005), *El lenguaje es un revólver para dos* (2008), *8 cuartetas contra el caballo de paso peruano* (2008), *Apolo cupisnique* (2012), *Simio meditando (ante una lata oxidada de aceite de oliva)* (2016).

[27] *Una casa en la sombra* (1986), *Cielo forzado* (1988), *El amor rudimentario* (1990), *Lejos de todas partes* (1994), *Aquí descansa nadie* (1998), *Retratos de un caído resplandor* (2002), entre otros.

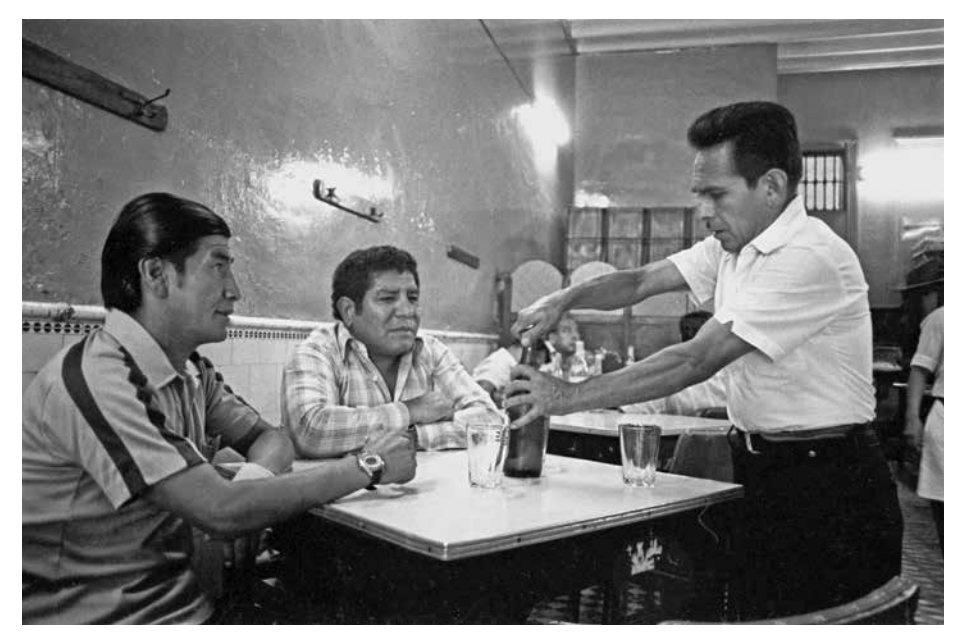


Imagen 10. Cesáreo Martínez y Gregorio Martínez en Lima en el bar Chinochino en 1981. Fotografía de Herman Schwarz.

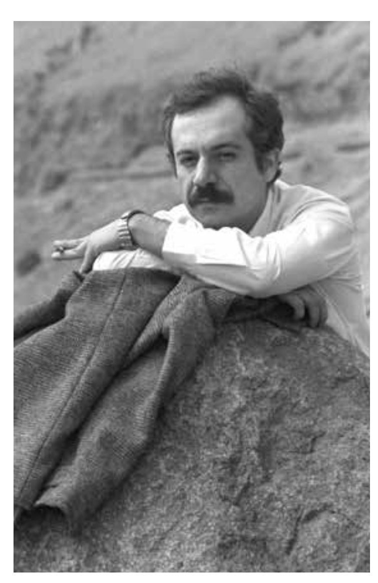


Imagen 11. Carlos López Degregori en 1981. Fotografía de Herman Schwarz.



Imagen 12. Mario Montalbetti en 1981. Fotografía de Herman Schwarz.

En esta preocupación por el lenguaje, la tercera línea que más se ha desarrollado y con mayor proyección internacional es la poesía neobarroca. El poeta Roger Santiváñez es quien más se ha preocupado por estudiar y entender el neobarroco peruano actual. Así explica que «[…] es posible afirmar la existencia de una fundamental línea de prosapia neobarroca en el Perú que vendría desde la obra de Martín Adán —principalmente con *Travesía de extramares* [1950] y aún antes con *La rosa de la espinela* [1939] y continuaría con los trabajos de Carlos Germán Belli durante los 60's» (Santiváñez, s/f). Si bien «neobarroco» es un término acuñado por Severo Sarduy en su artículo «El barroco y el neobarroco» (1972), donde refiere las diferencias de una poesía barroca peninsular clásica frente a una latinoamericana contemporánea cuyo exponente mayor es el poeta cubano José Lezama Lima, el neobarroco como movimiento se desarrollaría en los años ochenta de la mano del poeta argentino Néstor Perlongher, quien utilizó en 1986 el término «neobarroso» para referirse a una nueva poesía latinoamericana, aquella neobarroca del Río de la Plata. Esta poesía se consolida durante la época de los noventa y llega a un punto de apogeo con la publicación de la antología *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana* (1996), donde se incluyen poemas de Rodolfo Hinostroza, Mirko Lauer —antes dentro de lo conversacional—, y otros poetas latinoamericanos enmarcados en el neobarroco como Marosa di Giorgio, Oswaldo Lamborghini, Haroldo de Campos, David Huerta, el mencionado Perlongher, José Kozer.

En la década de los setentas es el poeta José Morales Saravia (1954) uno de los precursores del neobarroco peruano con la publicación de su primer libro *Cactáceas* (1979), línea que continuará en sus poemarios *Zancudas* (1983), *Oceánidas* (2006), *Peces* (2008) y *Légamos* (2013). En el caso de Vladimir Herrera (1950), publicará su primer poemario *Mate de cedrón* (1974), de clara estirpe conversacional, para irse alejando de ese modelo y acercarse al neobarroco en libros como *Del verano inculto* (1984) y *Pobre poesía peruana* (1989). Finalmente, un libro importante de señalar es *Symbol* (1991), del poeta Roger Santiváñez, pues su publicación marca un giro dentro de la poesía conversacional de los ochenta y su alejamiento de ella hacia el neobarroco, estética que perseguirá hasta el presente.



Imagen 13. Roger Santiváñez en Cusco, 1995. Fotografía de Herman Schwarz.

3. Desestructuración de lo conversacional: los años ochenta

En la introducción a la *Espléndida iracundia. Antología consultada de la poesía peruana 1968-2008* (2012), los editores Luis Fernando Chueca, José Güich, Carlos López Degregori y Alejandro Susti formulan tres líneas relevantes en el devenir poético conversacional peruano, esta vez en un contexto democrático, pero también de caos político-social como lo fueron los años ochenta (p. 55). Efectivamente, como también ha afirmado Víctor Vich, durante esta década se vive el fracaso de la política peruana, representada por los partidos Acción Popular, el Apra y la Izquierda Unida (Vich, 2013, p. 176). Al mismo tiempo, comienza el conflicto armado interno (1980-2000) que involucró a las Fuerzas Armadas, al movimiento maoísta Sendero Luminoso, al Movimiento Revolucionario Túpac Amaru y a la sociedad civil, a los gobiernos elegidos democráticamente de Fernando Belaunde Terry (1980-1985) y Alan García (1985-1990), así como la dictadura de Alberto Fujimori (1990-2000).

La primera línea poética de esta década estaría caracterizada por ser una poesía más cuidada, culturalista e intertextual, alejada del radicalismo setentero. Sus representantes son los poetas autodenominados los Tres Tristes Tigres: Raúl Mendizábal (1956),

Eduardo Chirinos (1960) y José Antonio Mazzotti (1961). Efectivamente, esta poesía mantiene el registro conversacional, pero ya no está preocupada por la representación de un sujeto nuevo, popular o no. Existe un regreso formal a la poesía de los sesentas, aquella propuesta por Cisneros y Martos, pero sin llegar al experimentalismo formal de poetas como Hinostroza. Mazzotti, Chirinos y Mendizábal se proponen resemantizar el lenguaje poético, porque su lenguaje representa una «migración territorial de la provincia a la capital y de elementos de la cultura de los medios masivos al circuito poético», especialmente el rock (Mazzotti, 2002, p. 32). En Chirinos existiría «simultaneidad de conciencias y tiempos históricos que permiten hablar de una poética posmoderna». Según Mazzotti, serían viajeros de «migraciones imaginarias y culturales» (p. 177)[28]. Sin embargo, lo que más resalta de estos poetas es que ya no existe, necesariamente, una fe en el lenguaje ni en el poeta. Sobre la poesía de Chirinos, Vich ha dicho que «existe una clara conciencia de que el lenguaje está desgastado socialmente y que dicha corrosión implica su más consciente insatisfacción literaria» (p. 177), afirmación que puede ser aplicada también a los otros dos poetas. Siguiendo a Vich, el registro conversacional es un paradigma de la nostalgia donde la mención a escritores clásicos (Dante, Ovidio, Horacio) funciona como el anhelo de encontrar un sentido al rol del poeta y su poesía. Sin embargo, el hallazgo es otro: el espacio de escritura se representa como un lugar ruinoso, en decadencia, del cual solo queda el recuerdo y el reconocimiento de que la poesía ha perdido su poder de representar lo sublime. Dice Chirinos, en su libro *Archivo de huellas digitales* (1985):

> Se desmorona la pared en la que antaño se escribieron poemas tan
> hermosos
> El polvo se mezcla con las aguas, la polilla
> se deshace al contacto con la luz y nuestros ojos
> recuerdan temblando una visión;
> ¿Es allí donde nos hemos de mirar? (p. 59).

En esa realidad, al poeta no le queda sino ser testigo de un mundo en decadencia, y su escritura solo puede registrar la imposibilidad de asir un significado más allá del plano de la realidad. Esta misma situación se da en los poemas de Mazzotti, quien intenta representar parte del conflicto armado interno a través del uso de referencias clásicas o del mundo andino («Dante y Virgilio bajan por el infierno», «Cuismancu»), donde el espacio infernal de la ciudad o del campo proponen, sobre todo, la desaparición de

[28] Como lo son los poetas Hinostroza, Cisneros o Verástegui.

un orden y el dominio de la muerte. En el caso particular de Mendizábal, el uso de lo conversacional se centra más en temas amorosos y eróticos que sociales[29].

La segunda vertiente la representa la poesía escrita por mujeres. Esta poesía buscó reivindicar al sujeto femenino y tuvo como temas principales lo corporal, lo erótico y lo tanático (Chueca y otros, 2012, p. 55). Estas poetas son Rossella di Paolo, Rocío Silva Santisteban, Ana María Gazzolo, Giovanna Pollarolo, Magdalena Chocano, Patricia Alba y Violeta Barrientos. Es necesario mencionar que el lenguaje de lo conversacional femenino parte de las experiencias de poetas como Magda Portal, Blanca Varela, María Emilia Cornejo y Carmen Ollé en el siglo XX. Para la crítica Cecilia Bustamante (2017), la poeta María Emilia Cornejo sería «la primera que describe la realidad del cuerpo de la mujer, del amor, del sexo, del matrimonio, la maternidad [cuyo] lenguaje es chocante para la época». Siendo más precisos, diríamos que Cornejo es la primera enfocada específicamente en estos temas con un lenguaje abiertamente confrontacional. Tanto Cornejo como Ollé colocan las coordenadas de expresión en el lenguaje conversacional que les permite explorar estos temas sin tener que restringirse únicamente al lenguaje de la vanguardia presente, por ejemplo, en Blanca Varela. En este sentido, es importante recordar que la poesía escrita por mujeres tiene como énfasis dos puntos: por un lado, enfrentar el discurso hegemónico masculino; por otro, la autorrepresentación del sujeto femenino. Ambos lenguajes —el de la vanguardia y el conversacional— permiten construir la identidad del sujeto femenino a partir del mundo interior y exterior, es decir, a partir del tema del erotismo del cuerpo y de su inserción en la cotidianeidad de la realidad. Por eso, nos parece equivocado pensar que algunas poetas podrían solo pertenecer a un estilo de poesía (de la vanguardia o conversacional) con solo un objetivo (el cuerpo, desmantelar el discurso masculino), sea desde una mirada interior (el erotismo del cuerpo) o exterior (su rol en la sociedad).

En muchas poetas, podemos ver una mezcla de todas estas posibilidades con un énfasis en un lenguaje más cercano a la vanguardia —como la poesía de Dalmacia Ruiz Rosas (1957) o la de Magdalena Chocano (1957)— o al conversacional —como la de Rocío Silva Santisteban (1963), Mariela Dreyfus (1960) o Patricia Alba (1960)—. Esto no delimita, sin embargo, el tema a tratar de las poetas; pero sí es necesario recalcar que existe una diferencia, por ejemplo, entre el expresionismo urbano marginal de Dalmacia Ruiz Rosas y el lenguaje íntimo y confesional propuesto por Giovanna Pollarolo (1952). La poesía confesional es un estilo de poesía norteamericana que apareció en los cincuentas y se enfoca en las experiencias personales traumáticas de los poetas. Entre estos poetas podemos nombrar a John Berryman, Robert Lowell,

[29] Aunque existen excepciones (como el poema «Pucayacu» o «Día de los muertos 1983») que se refieren directamente al conflicto armado interno.

Sylvia Plath y Anne Sexton. En otro extremo, podríamos colocar la poesía de Rossella di Paolo (1960) o Ana María Gazzolo (1951), con un lenguaje más íntimo y conciso.

En la poesía escrita por mujeres, la búsqueda de la identidad no puede encorsetarse a un lenguaje o espacio —parafraseando el verso de Carmen Ollé, «en Lima la belleza es un corsé de acero»—; todo lo contrario, la expresividad de estas poetas escapa a los límites impuestos por cada modalidad discursiva. Habría que preguntarse si no son, en última instancia, el lenguaje de la vanguardia y el conversacional, expresiones de un discurso hegemónico masculino que, si bien funciona como referente, también necesitaría ser desafiado.

Finalmente, una vertiente que radicaliza aún más la propuesta conversacional de los setentas estaría representada por el movimiento Kloaka[30]. Es importante detenernos en este grupo, pues serán sus miembros la última gran apuesta por un lenguaje conversacional llevándolo hasta sus últimas posibilidades. Para Chueca, Susti, Güich y López Degregori, la poesía de Kloaka busca «sumergirse en un discurso que incorpora la fractura del mundo que se experimenta; el lenguaje, entonces, se disloca y fragmenta hasta el punto de constituir un registro aún conversacional, pero estallado y hasta colindante con el hermetismo» (2012, p. 55). Zevallos Aguilar afirma que la práctica de Kloaka pertenece a la contracultura juvenil urbana que existió tanto en el país como en el resto de América Latina. En este sentido, y siguiendo a John Beverley, Zevallos propone comprender el fenómeno del movimiento Kloaka como parte del postmodernismo latinoamericano. Para el crítico,

> […] el postmodernismo llega a América Latina, a África, a Asia, exportado por los centros académicos norteamericanos, tanto como por los centros de comercialización de cultura, música, video, etc. Llega a América Latina como una moda norteamericana identificada con la política de derecha, del periodo de restauración del poder burgués de la administración de [Ronald] Reagan [1981-1988] y [George] Bush [1989-1992] (Zevallos, 2002, pp. 18-19).

Nacido del caos político y social vivido en los ochentas, Kloaka asume este nombre debido al estado del país. Zevallos Aguilar afirma: «Es un canto de cisne de la clase media y popular», y se refiere a ellos como quienes «vivieron la finalización de la modernidad y el inicio de la postmodernidad neoliberal». En este sentido, «poemas, cuentos y crónicas se constituyen en un testimonio personal de experiencias propias que exploraron el

[30] «El MK estuvo muy activo en el lapso 1982-1984. Su núcleo estaba conformado por los poetas Mariela Dreyfus (Lima, 1960), Domingo de Ramos (Ica, 1960), Guillermo Gutiérrez (Lima, 1962), Julio Heredia (Lima, 1958), Roger Santiváñez (Piura, 1956), Mary Soto (Canta, 1959), José Alberto Velarde (Puno, 1954), el narrador Jorge Edián Novoa (Piura, 1959), el pintor Carlos Enrique Polanco y los «aliados principales» José Antonio Mazzotti (Lima, 1961) y Dalmacia Ruiz Rosas (Lima, 1957)» (Chueca y otros, 2012, p. 15).

mundo del deseo y el cuerpo o los recorridos de una ciudad en caos» (Zevallos, 2002, p. 33). También sería testimonial, porque «sus obras literarias y varios de los manifiestos se constituyen en documentos que registran y denuncian los excesos de la violencia del Estado y el aumento de la violencia cotidiana, situaciones de pobreza absoluta y acciones de los nuevos sujetos sociales que surgieron en la ciudad de Lima que ya albergaba a un tercio de la población peruana en los 80» (p. 33). Se reafirma una nueva vena conversacional que se enfoca en «otras dicciones del habla popular urbana», así como en aquellos «espacios sociales no explorados y [en] su propia autorrepresentación»: la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, los prostíbulos, las barriadas, bares y cantinas, hoteles de sexo al paso. Así mismo aparecen representados nuevos sujetos: eternos dirigentes estudiantiles, delincuentes comunes, desde la mirada de un yo poético que asume estos espacios y experiencias como propios (p. 35). A diferencia del discurso conversacional de los setenta, estos nuevos poetas no se autorrepresentan como modelos: todo lo contrario, «autorrepresentaban a un sujeto problemático con una serie de contradicciones y, por qué no decir, miedos» (p. 36). Poetas como Roger Santiváñez, Domingo de Ramos, Dalmacia Ruiz Rosas, entre otros, se sumergen en la subcultura nacional, en la cloaca misma, como denominan a la situación del país del momento.

Entre sus características más importantes, los poetas de Kloaka consideran como maestro a Vallejo, les interesa la fusión de géneros, la incorporación del diálogo al poema, la crónica periodística. Para Zevallos Aguilar, intentaban construir una «arquitectura del espanto» (p. 33), para usar el título de uno de los poemarios de Domingo de Ramos. Al igual que los poetas de los Tres Tristes Tigres, los poetas de Kloaka son testigos de la desarticulación del tejido social. El uso del registro conversacional les sirve como herramienta para escribir el caos nacional, pero con un fuerte trabajo del lenguaje, especialmente en el caso de Santiváñez y de Ramos. Es decir, no estamos frente al coloquialismo de los setentas sino ante un lirismo exacerbado de la poesía conversacional, como si solo quedara una fe en el lenguaje cual escudo protector frente a la oscuridad social ochentera. No por nada, de Ramos describirá ese sentimiento de estancamiento e imposibilidad de ser del sujeto en su ópera prima, *Arquitectura del espanto* (1988):

> Porque nadie ha tomado en serio mi soledad
> de animal acorralado por el fuego
> mi obstinada permanencia en la vida
> alfarero de las horas / del tiempo que pasa irremediablemente
> sin pena y sin gloria en la esquina de mi barrio
> con mis amigos y enemigos
> con un sol y una luna persiguiéndome
> como una maldita joroba
> yo te digo

que esta noche me siento alejado de los hombres
diferente inexplicablemente
y tengo tantas ganas de estar solo
como un poste a medianoche (p. 97).

Este desamparo poético-social es respondido contundentemente por Santiváñez en *Symbol* (1991), texto que marcará su alejamiento de la poesía conversacional hacia una búsqueda enfocada en el lenguaje y su musicalidad dentro del neobarroco: «La poesía es un texto contra el mundo» (p. 81)[31].

Podemos decir, entonces, que hacia el final de la década de 1980 existe un agotamiento del discurso conversacional en la medida en que la realidad caótica del país no permite otra representación a través del lenguaje, excepto la desarticulación[32]. La experiencia radical de experimentación que llega de la dinamitación de la realidad al hermetismo elimina el espacio donde o contra el cual esos sujetos habían sido representados. ¿Cómo usar el lenguaje conversacional para representar la realidad y sus sujetos si la realidad como se conocía ha estallado en pedazos y el lenguaje se ha vuelto oscuro?

[31] Otro poeta que establece un diálogo con la cultura popular es Oswaldo Chanove (Arequipa, 1953) quien no perteneció a Kloaka sino al grupo arequipeño Ómnibus, al que también perteneció Alonso Ruiz Rosas (Arequipa, 1959). Los poemarios de Chanove amplían las referencias de la poesía conversacional de los ochenta al remitir a la novela negra y los cómics, entre otros, como se ve en sus libros *El héroe y su relación con la heroína* (1983), *Estudio sobre la acción y la pasión* (1987), *El jinete pálido* (1994), *Canción de amor de un capitán de caballería para una prostituta pelirroja* (2002), *Las palabras no pueden expresar lo que yo experimenté entonces* (2008), *Plexo solar* (2010).

[32] Sin embargo, dentro de esta década es importante mencionar también otras posibilidades de lo conversacional en relación al mundo andino o amazónico. Este es el caso de la poesía de Marcial Molina Richter (Huamanga, 1942) y su libro *La palabra de los muertos o Ayacucho Hora Nona* (1991). Si bien Molina pertenece a la generación del setenta y su libro se difunde recién en la década de los noventa, *La palabra de los muertos* retrata la violencia del conflicto armado en el Perú durante los ochenta. Este libro utiliza un registro conversacional que se nutre tanto de la poesía de Nicanor Parra como la de los cantos de protesta, y cuyo contrapunto de voces debaten sobre lo que sucedió o no en Ayacucho en relación al conflicto. Otro caso es la poesía de Odi Gonzales (Cusco, 1962) quien se inicia desde un registro conversacional que, con el tiempo, se va enriqueciendo con el imaginario andino para posteriormente escribir en quechua como es el caso de *Tunupa. El libro de las sirenas* (2002). Finalmente, puedo mencionar al grupo poético Urcututu fundado en Iquitos en 1984 por los poetas Ana Varela, Percy Vílchez Vela y Carlos Reyes Ramírez, quienes buscan distanciarse del folklorismo representacional de la realidad amazónica. Como bien afirma Varela, la poesía de Urcututu buscó «crear y recrear una literatura incluyente de nuestra identidad indígena fusionada con otras culturas y reinventando la palabra oral de las gentes que habitan ese universo pluricultural y diverso llamado Amazonía» (Varela, s/f).

4. Las posibilidades estéticas durante los noventa: la generación del desencanto

En su antología de poesía contemporánea *Cuerpo plural* (2010), el investigador venezolano Gustavo Guerrero propone una relectura de los últimos treinta años de la poesía hispanoamericana. En su propuesta reconoce que, desde la década de 1970 se vive una crisis del quehacer poético y del concepto del arte. Para Guerrero, esta crisis remece a la institución literaria en todos sus planos, «porque el fin del sistema de poesía y el arte moderno no solo ha supuesto un condicionamiento de los modelos de escritura que dependían de él sino también de las maneras de leer, de apreciar y de evaluar; o, dicho con otras palabras: ha supuesto asimismo una puesta en tela de juicio de las perspectivas, los instrumentos y los valores con los cuales se construyó durante doscientos años un concepto del arte poética y de su campo de estudio» (Guerrero, 2010, p. 22).

Para Guerrero, los poetas nacidos entre 1959 y 1979 (a quienes incluye en su antología) escriben y publican, sobre todo, en la última década del siglo XX y la primera del siglo XXI, es decir, inmersos en los tiempos de la crisis poética (p. 21). Estos escritores vivieron (viven) el cambio social, político y tecnológico que significa el cambio de siglo, a saber: la caída del muro de Berlín, la imposición de las ideas neoliberales y del mercado, los atentados del 11-S, la revolución informática, la crisis ecológica. A la par con estos procesos, se produce una «atomización y la diversificación del concepto mismo de poesía» que cuestiona el aparato con el que se la ha escrito, analizado y entendido en los últimos dos siglos (p. 22). Se vive un tiempo en el cual las grandes narrativas han caído y se vive el triunfo del individualismo, así como de su doctrina neoliberal. En ese contexto, surge una nueva hornada de poetas[33].

En el caso peruano, los noventas comienzan con este espacio detenido, con este tiempo que no pertenece a los nuevos jóvenes. Estos irán participando de una sociedad que sufre la aplicación del modelo liberal y autoritario de Alberto Fujimori durante los diez años que durará su gobierno. El crítico y poeta peruano Luis Fernando Chueca se ha referido a esta década como el momento de una «Consagración de lo diverso». En su ensayo del mismo nombre de 2001, Chueca propone la diversidad de propuestas y

[33] Guerrero propone tres recorridos en su antología: primero, una poesía que busca desmitificar el quehacer poético usando la parodia, el desenfado, la ironía, la irreverencia, lo antisentimental, etcétera; segundo, el uso de la cultura de la imagen como parte de la poética de estos poetas; por último, la diversidad o heterogeneidad de escrituras que ya no se identifican como un problema. Para el crítico, el día de hoy, a pesar de que subsisten rasgos y modalidades conversacionales, «ni su actitud ni el substrato ideológico que los sustenta son los mismos, ya que no hay idealización alguna de la vida cotidiana o el lenguaje corriente, ni intención de elevarlos a un estado más sublime, ni tampoco compromiso político o revolucionario que avale un proyecto colectivo» (Guerrero, 2010, p. 32).

de formas poéticas como un sello distintivo de esta última década. Al mismo tiempo, hace hincapié en que muchas (si no todas) son formas que aparecieron en la diversidad de la década del setenta. Sin embargo, esa diversidad que parte de la sensación de inercia con la que empieza la década, oculta en el fondo un distanciamiento del tema de la violencia política y social que se vivió durante ese mismo período. Se pregunta el crítico:

> […] cómo la guerra interna empapó los ánimos de una promoción de poetas que participó, al menos —más o menos cerca, más o menos lejos— del embrollo subjetivo producido y cómo se trasluce eso en la poesía. La desazón y el escepticismo reflejados en los textos, el regreso a la revisión de los conflictos de la intimidad y los quiebres internos (exilios interiores, podríamos decir, como único refugio frente a un mundo que se desmorona) o la recuperación poética de los espacios familiares, que se erigen como panteones privados que se contraponen a la percepción de lo colectivo nacional nos dan algunas pistas, aunque, claro, no es posible querer explicar estos caminos solo como reacciones a lo experimentado frente al espacio público. También se puede señalar que los poetas de los 90, al verse desbordados por acontecimientos como los de la violencia política, que exigían una distancia crítica mayor, pues superaban las posibilidades aún en formación de sus lenguajes, prefirieron evitarlos. O decir que la costumbre de la muerte que produce corazas infranqueables, incluso en la más permeable subjetividad de los poetas. Otras interpretaciones apuntan a que los acontecimientos de la guerra que desangró al país pasaron lo suficientemente lejos de los poetas, que, en tal sentido, no se sintieron empujados a procesar desde sus textos lo vivido en otros ámbitos, o a la postulación de un movimiento de retracción frente a la intensidad de un discurso que estuvo muy atento al espacio público y a las diversas violencias como escenario poético fundamental (y quizás aquí se encuentren, parcialmente, algunas de las explicaciones de la pérdida de la hegemonía de la poesía conversacional) (Chueca, 2001, pp. 117-118).

Efectivamente, el panorama poético del siglo XX en el Perú se cierra con una sensación de atomización de la sociedad y de la pérdida de un lazo de comunidad o nación como la que afirma Guerrero. Lo que Chueca finalmente muestra en su estudio es el estado de individualización en el que ha quedado la sociedad peruana luego de dos décadas de cambio social. Asimismo, reconoce al menos nueve espacios o lugares por donde transita esta generación tratando de encontrar propuestas que unieran a los dispersos jóvenes poetas de los noventa, a saber: el malditismo urbano, la representación del espacio suburbano y popular, el coloquialismo y el discurso de la cotidianeidad, la veta culturalista, la construcción del sujeto autobiográfico, la poesía como espacio de ritualización, el lirismo extremo, las poéticas barrocas y la poesía de la libertad total de la

palabra. Si bien esta delimitación ha sido tema de debate[34], habría que apuntar que los poetas de esta generación están ligados por la sensación de vacío y de desconexión que dejaron los procesos sociales nacionales, a pesar de los muchos grupos que aparecieron durante esos años: Neón[35], Estación 32[36], Vanguardia[37], Geranio Marginal[38], Noble Katerba[39] e Inmanencia[40], entre otros. No por nada, Victoria Guerrero (1971), poeta de la misma generación, la ha definido como una que se debate entre el desencanto y la violencia (Guerrero, 2007).

Para el inicio de la década de 1990, existe un desgaste del discurso conversacional que, si bien aún se mantiene como una línea posible, no es más la hegemónica sino una posibilidad entre otras muchas. Si unimos los primeros cinco espacios propuestos por Chueca —el malditismo urbano, el espacio suburbano y popular, el coloquialismo y el discurso de la cotidianeidad y la veta culturalista— no podemos decir que se mantenga vigente, por cuanto ya no existe el consenso de un único modelo como en los sesenta, con una radicalización y objetivo como en los setenta, o como una última exploración que llevase al hermetismo como en los años ochenta. La poesía conversacional de los noventa, ante todo, se enfoca en expresar preocupaciones personales —individuales— de los poetas que pueden usar el legado de las décadas anteriores sin compartir la misma finalidad. Como veremos, hacia el final del siglo es claro que la poesía conversacional ha entrado en un agotamiento y extenuación de sus posibilidades, patente en el prólogo que escribe Rocío Silva Santisteban a *Inmanencia* (1998), primer libro del grupo del mismo nombre: «La poesía conversacional ha muerto». Tras treinta años de

[34] Existe una discusión entre Chueca y el poeta José Carlos Yrigoyen acerca de la hegemonía de lo conversacional. Mientras que para Chueca existe una difuminación de lo conversacional en los noventa, así como la aparición de nueve líneas, propuestas o espacios, para Yrigoyen no existe tal impugnación (Yrigoyen, 2008). Como bien ha replicado Chueca (2009), existe un problema metodológico acerca de lo que Yrigoyen entiende como poesía conversacional. Como he presentado en este artículo, lo conversacional no se puede resumir simplemente a copiar «el británico modo».

[35] Conformado por los poetas de la Universidad Nacional de San Marcos: Leo Zelada, Carlos Oliva, Miguel Ildefonso, Paolo de Lima, Héctor Ñaupari, Roberto Salazar, Masías Evangelista y Juan Vega.

[36] Conformado por los poetas de la Universidad Nacional La Cantuta: Miguel Velázquez, Enrique Palma, Rafael Hidalgo, Eduardo Rado, Yuli Tinoco, entre otros.

[37] Conformado por poetas de la Universidad Católica: Miguel Kudaka, Arturo Higa, Perry Falcón y Carlos Solano.

[38] Conformado por los poetas de la Universidad Nacional de San Marcos: Víctor Coral, Marcel Velázquez, José Medina, Manuel Rilo, el «chino» Broy y Josemári Recalde.

[39] Agrupación poética conformada por los estudiantes de la Universidad Villarreal: Gonzalo Málaga, Roxana Crisólogo, Johnny Barbieri, Leoncio Luque y Pedro Perales.

[40] Formado en 1998 por los poetas de la Universidad Católica: Florentino Díaz, Enrique Bernales, Chrystian Zegarra y Carlos Villacorta.

modelo hegemónico, las nuevas generaciones buscaron diferentes maneras de acercarse al objeto poético que no fueran únicamente las de la conversacional.

En este sentido, la idea de representar al otro con el fin de crear un nosotros ya sea nacional o latinoamericano, desaparece como objetivo. Para Chueca, «Eliot y Pound como las líneas maestras, o la representación poética de la oralidad o las voces como una tarea necesaria, por mencionar dos temas muy mentados en los 80, no eran preocupaciones generales entre los noventeros, que asumían su aventura poética de una manera más abierta, y en realidad desconcertada» (Chueca, 2009, p. 138). Un ejemplo temprano aparece en el poemario *Zona dark* (1991) de Montserrat Álvarez. En el poema «Portrait of the Artist as a Young Pound», la poeta cuestiona la imagen del poeta norteamericano:

> Me sorprende que me comparen tanto
> con Ezra Pound últimamente
> En verdad no conozco a ese sujeto
> ni he leído una sola línea suya
> No sé quién era este tal Ezra Pound
> pero sospecho que era mal encarado,
> viejo, de áspera barba,
> cáustico, feo, sardónico, bilioso

Quien fuera, por mucho tiempo, un paradigma del modelo conversacional por los poetas hombres, y no tanto por las poetas mujeres, ha envejecido lo suficiente como para ser considerado obsoleto como modelo de masculinidad («Ni siquiera hubiera sabido, supongo, / abrirme la puerta del coche cuando fuera necesario») o como paradigma de escritura («ni he leído una sola línea suya»). Efectivamente, Álvarez asume el discurso conversacional usando el sarcasmo dentro de un espacio y un tiempo detenido del cual no parece haber escapatoria y donde solo queda representar el desencanto de la realidad desde el humor negro y violento que, en su caso, deviene en un erotismo individualista: «Supongo que nos habríamos divertido enormemente», termina el poema cínicamente[41].

Esta misma sensación se repite en los otros cuatro espacios. En términos generales, el poeta funciona como un testigo de los hechos que presencia sin poder participar activamente de ellos. No solo existe una mirada nostálgica del momento sino la conciencia de sentirse atrapado en el desconcierto que es la realidad. Este es el caso de los primeros libros de poetas como Roxana Crisólogo, Miguel Ildefonso, Victoria

[41] Sobre el tema del desencanto y el estancamiento en la poesía de los noventas, recomiendo el prólogo de la antología *Los relojes se han roto. Antología de la poesía peruana de los noventas* (2005) que preparé junto al poeta Enrique Bernales.

Guerrero, Paolo de Lima, Martín Sánchez Ríos y Martín Rodríguez-Gaona, donde «la norma lingüística es decididamente desenfadada, irreverente, antipoética», pero cuyo lado más relevante es «el desconcierto, el miedo, la soledad, signos nada inocentes de la juventud desconcertada de fin de siglo» (Chueca, 2001, p. 89). Esta misma actitud se puede trazar incluso seis años más tarde en el poemario *Pista de baile* (1997), de Rodríguez-Gaona, donde se ahonda en la imposibilidad de extraer algún conocimiento de la realidad porque es cambiante y múltiple:

> Pero si tú nunca has captado nada,
> en este barrio corren muchas aguas
> y eso no asegura un flujo perenne.
> Puedes pasear, emborracharte y vomitar
>   Mas a 9000 km
> tu abuelo morirá sin haber visto
> el rostro con el que despertarás mañana (p. 16).

Lo mismo sucede con la vena culturalista, deudora de la poesía de los años sesenta y ochenta, donde si bien se sigue buscando un refinamiento de la palabra poética con las acostumbradas referencias librescas, existe una predilección por la parodia y lo lúdico y se acentúa la ruina y la búsqueda de un conocimiento sobre el mundo que, en algunos de estos poetas, termina siendo una reflexión sobre el poeta y la poesía. Este es el caso de Xavier Echarri en *Las quebradas experiencias* (1993), José Carlos Yrigoyen en *El libro de las señales* (1999) y Alonso Rabí en *Un purísimo ramaje de vacíos* (2000), solo por nombrar algunos.

Sin embargo, hay que remarcar que la poesía de la década de 1990, en general, es una poesía cuyas señas y dicciones enfatizan un mundo interior de alto lirismo, ya sea conversacional o no, malditista o desrealizante, culturalista o ritualista. El desencanto es la consecuencia de una realidad atomizada, rápidamente cambiante, a la cual los poetas no saben cómo adaptarse o referirse. El caso más sintomático de esta época lo pueden representar los distintos libros de Lorenzo Helguero (1969). En cada uno de ellos, el autor ensaya una nueva y distinta forma para su poesía. Así en *Boletos* (1993) usará la prosa poética asimilada de la vanguardia, en *Sapiente lengua* (1993) tomará como recurso la forma del soneto, en *Beissán o el abismo* (1996), el lirismo de la épica; y en *El amor en los tiempos del cole* (2000), nuevamente un lirismo para hablar del tema amoroso. En ningún caso, sin embargo, aparece la vena conversacional como posibilidad. Este múltiple enmascaramiento, sin embargo, muestra que ya no es necesaria una única forma para la poesía donde «las nociones de "identidad", "coherencia" y "verdades últimas" han quedado desestabilizadas» (Vich, 2013, p. 248) y, en última instancia, remarca el vaciamiento de la palabra y su inestabilidad en buena

parte de la década del noventa. La aparición del grupo Inmanencia en 1998, con una estética basada en la palabra como signo de ritualización y una fe en el lenguaje como respuesta a un contexto histórico autoritario y de neoliberalismo salvaje es solo el golpe final a una estética agotada que necesitaba reinventarse para el siglo siguiente.

5. El posconversacionalismo en el siglo XXI

Para Gustavo Guerrero, el desmantelamiento de las grandes narrativas, la caída de la ideología de izquierda, las post-dictaduras, así como el proceso de neoliberalismo que afectaron a los países latinoamericanos han impactado en la forma de hacer, entender, leer, y evaluar la literatura. El fenómeno principal de los nuevos tiempos «[…] es la atomización y la diversificación del concepto mismo de poesía que ha acarreado el derrumbe del sistema moderno y el ocaso de la lógica historicista que lo animó durante dos siglos» (Guerrero, 2010, p. 22). En el caso peruano, la necesaria reevaluación de la literatura nacional se hace evidente con el resultado del *Informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación* (2003). Este servirá para que tanto los escritores como la crítica especializada revisiten la época y escriban sobre ella, ya sea desde la creación literaria como desde el ensayo crítico. De esta manera, muchos poetas de las generaciones aquí estudiadas se lanzarán a escribir sobre el conflicto armado interno y el posconflicto desde la misma diversidad de lenguajes que utiliza la poesía peruana, entre ellas la conversacional, pero de nuevo sin una hegemonía. Sin embargo, es necesario recalcar el diálogo que han establecido poetas como Victoria Guerrero y Manuel Fernández con la poesía del setenta, especialmente con Juan Ramírez Ruiz y Carmen Ollé en el caso de Guerrero, y Enrique Verástegui en el caso de Fernández. En cada uno de sus libros, la preocupación estilística comparte similitudes con la poesía del setenta, así *Ya nadie incendia el mundo* (2005) y *Berlín* (2011) de Guerrero, así como *Octubre* (2006) y *La marcha del polen* (2013) de Fernández, solo evidencian la continuidad del modelo dentro del variado abanico de la poesía peruana y latinoamericana.

Finalmente, no habría que olvidar los lineamientos de Antonio Cornejo Polar acerca de los sistemas literarios peruanos, que retoman los poetas Giancarlo Huapaya y Paul Guillén en su antología de poesía peruana traducida al inglés. En la introducción a *Asymmetries, an Anthology of Peruvian Poetry* (Guillén y otros, 2014), los editores y poetas proponen cinco sistemas reconocibles en la poesía contemporánea, tomando como punto de partida la década de 1940[42]. Estos sistemas serían: un sistema lírico de lenguaje irracional e imágenes surrealistas; un sistema de poesía escrita en

[42] La antología incluye a un total de dieciséis poetas: Eielson, Varela, Carlos Germán Belli, Guevara, Hinostroza, Cisneros, Ojeda, Hernández, Watanabe, Ramírez Ruiz, Verástegui, Montalbetti, Zapata, Chirinos, Dreyfus y Santiváñez.

lenguaje indígena; el sistema coloquial o conversacional; el sistema del concretismo y posconcretismo; y el sistema del neobarroco.

Como hemos visto, los cinco sistemas propuestos aquí no implican que los escritores solo escriban dentro de una modalidad o sistema como si estos fueran una camisa de fuerza. Todo lo contrario, la poesía es liberación, no encarcelamiento. En este sentido, esperamos que este ensayo, centrado en el desarrollo de la poesía conversacional en la segunda mitad del siglo XX, sirva para iluminar la diversidad de estéticas que enriquecen la poesía peruana.

Bibliografía

Álvarez, Montserrat (1991). *Zona dark*. Lima: Edición de la autora.

Bernales, Enrique; Florentino Díaz; Chrystian Zegarra & Carlos Villacorta (1998). *Inmanencia*. Lima: Edición de los autores.

Bernales, Enrique & Carlos Villacorta (ed.) (2005). *Los relojes se han roto. Antología de poesía peruana de los 90*. Guadalajara: Arlequín.

Bustamante, Cecilia (2017). La crisis de los 80 en la literatura femenina del Perú: la fuerza desconocida del terror. *Ciberayllu.org*. <http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/CB_Crisis80.html>.

Cevallos Mesones, Leonidas (1967). *Los nuevos: Cisneros, Henderson, Hinostroza, Lauer, Martos, Ortega*. Lima: Universitaria.

Chirinos, Eduardo (1985). *Archivo de huellas digitales.* Lima: Copé.

Chirinos, Eduardo (2013). *Catálogo de las naves*. Lima: Estruendomudo/UAP.

Chueca, Luis Fernando (2001). Consagración de lo diverso. Una lectura de la poesía peruana de los noventa. *Lienzo 22*, 61-132.

Chueca, Luis Fernando (2006). Alcances y límites del proyecto vanguardista de Hora Zero. *Intermezzo Tropical,* 4, 29-45.

Chueca, Luis Fernando (2009). ¿La hegemonía de lo conversacional? Notas para continuar una discusión. *Intermezzo Tropical, 6*-7, 134-140.

Chueca, Luis Fernando; José Güich, Carlos López Degregori & Alejandro Susti (eds.) (2012). *Espléndida iracundia. Antología consultada de la poesía peruana 1968-2008.* Lima: Universidad de Lima.

Cisneros, Antonio (1980). *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*. Lima: Ruray.

Cornejo Polar, Antonio (1980). La problematización del sujeto en la poesía conversacional. En Keith Mc Duffie y Rose Minc, eds., *Homenaje a Alfredo A. Roggiano. En este aire de América* (pp. 201-207). Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

Cornejo Polar, Antonio & Mario Montalbetti (1982). *Literatura y sociedad en el Perú II. Poesía y narración. Un debate.* Lima: Mosca Azul.

Degregori, Carlos López & Edgar O'Hara (1998). *Generación poética peruana del 60. Estudio y muestra*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

De los Dolores, Zack (ed.) (2014). *Kloaka: Antología poética*. Madrid: Amargord.

Eliot, T.S. (1961). *On Poetry and Poets*. Nueva York: Noonday.

Escobar, Alberto (1965). *Antología de la poesía peruana*. Lima: Nuevo Mundo.

Escobar, Alberto (1973). *Antología de la poesía peruana.* Tomo II. Lima: Peisa.

Guerrero, Victoria (2007). Entre el desencanto y la violencia —a manera de testimonio—. *Ómnibus, 13.* http://www.omni-bus.com/n13/guerrero.html>.

Guerrero, Gustavo (ed.) (2010). *Cuerpo plural. Antología de la poesía hispanoamericana actual.* Madrid y Valencia: Instituto Cervantes y Pre-Textos.

Guillén, Paul; Giancarlo Huapaya; Cristian Medina & Maggie Messerschmidt (eds.) (2014). *Asymmetries. Anthology of Peruvian Poetry.* Bloomington, IN: Cardboard House.

Helguero, Lorenzo (1993a). *Sapiente Lengua*. Lima: Pedernal.

Helguero, Lorenzo (1993b). *Boletos.* Lima: Pedernal.

Kuhnheim, Jill S. (2014). *Beyond the Page: Poetry and Performance in Spanish America*. Tucson: University of Arizona Press.

Lauer, Mirko (1968). *Ciudad de Lima*. Lima: CMB.

Luchting, Wolfgang (1977). *Escritores peruanos, qué piensan, qué dicen.* Lima: ECOMA.

Mazzotti, José Antonio (2002). *Poéticas del flujo. Migración y violencia verbal en el Perú de los 80.* Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Montalbetti, Mario (2013). *Lejos de mí decirles. Poesía reunida*. Ciudad de México: Aldus.

Oviedo, José Miguel (1973). *Estos 13. Poemas / Documentos*. Lima: Mosca Azul.

Pimentel, Jorge (1970). *Kenacort y Valium 10.* Lima: Movimiento Hora Zero.

Pollarolo, Giovanna (2013). *Entre mujeres solas. Poesía reunida.* Lima: Punto de Lectura.

Ramírez Ruiz, Juan (1971). *Un par de vueltas por la realidad.* Lima: Movimiento Hora Zero.

Rosas, Patrick (1981). *Las claves ocultas y otros poemas.* Lima: Mosca Azul.

Santiváñez, Roger (s/f). La poesía peruana está en crisis. Pero bueno, sin crisis no hay poesía. Entrevista con Roger Santiváñez. *Poesiasub25.com.* <http://poesiasub25.com/2015/05/04/entrevista-roger-santivanez/>

Sarduy, Severo (1972). El barroco y el neobarroco. En César Fernández Moreno, ed., *América Latina en su literatura* (pp. 167-183). Ciudad de México: Siglo XXI.

Varela, Ana (s/f). Urcutucu, olvido y memoria desde la Amazonía. La poesía de Carlos Reyes. http://www.elhablador.com/dossier18_varela1.html

Vich, Víctor (2013). *Voces más allá de lo simbólico*. Lima: FCE.

Villacorta, Carlos (2017). *Poéticas de la ciudad: Lima en la poesía de los setenta*. Buenos Aires: El Corregidor.

Watanabe, José (2000). Generación del 70. Poesía como experiencia vital. *La Manzana Mordida, 50*, 9-10.

Yrigoyen, José Carlos (2008). *La hegemonía de lo conversacional*. Lima: Lustra.

Zevallos Aguilar, Ulises Juan (2002). *MK (1982-1984): Cultura juvenil urbana de la postmodernidad periférica.* Lima: Ojo de Agua.

Zevallos Aguilar, Ulises Juan (2006). Notas sobre el poema integral y «Un par de vueltas por la realidad». *Intermezzo Tropical, 4*, 47-52.

Grupos poéticos entre 1960 y el 2000: de la Revolución cubana a la hegemonía neoliberal

Paolo de Lima
UNMSM/Universidad de Lima

Victoria Guerrero Peirano
Pontificia Universidad Católica del Perú

1. Introducción

El propósito de este ensayo es efectuar un rastreo de los planteamientos estético-ideológicos de los grupos más destacados de la poesía peruana desde inicios de la década de 1960 hasta finales del siglo XX, a fin de resaltar su importancia en el derrotero del espíritu colectivo al interior de la literatura nacional. Recordemos que la poesía peruana de los años cincuenta estuvo marcada por la polémica entre poetas «puros» y «sociales» (ver Gazzolo, en este volumen), la cual dramáticamente quedó sin efecto tras la inmolación física del jovencísimo poeta-guerrillero Javier Heraud, abatido el 15 de mayo de 1963 en un río de la selva del departamento de Madre de Dios a la temprana edad de 21 años, como miembro del Ejército de Liberación Nacional – ELN, y desde entonces símbolo indiscutido de escritor revolucionario. En 1962, Heraud había viajado becado a Cuba para estudiar cine, y al año siguiente ingresaría, como parte de un comando guerrillero del ELN, a la selva peruana. Allí muere en un confuso incidente con la policía nacional. En opinión de otro destacado poeta de la generación del sesenta, Marco Martos, «el hecho de que Heraud muriese en 1963 motivó un cambio concreto en la poesía de los poetas casi contemporáneos a él» (Cornejo Polar y otros, 1981, p. 77). Como Rodrigo Machado —seudónimo utilizado por Heraud desde las trincheras del ELN—, expresaría que «en verdad, en verdad hablando, / la poesía es un trabajo difícil / que se pierde o se gana» y que la poesía «se va haciendo / trabajo de alfarero, / arcilla que se cuece entre las manos», pero la poesía, afirmaba a su vez», «es el canto de los pueblos oprimidos, / el nuevo canto de los pueblos liberados» (Heraud, 1964, p. 159). Así, pues, Heraud, a través de la figura de Rodrigo Machado, *unimisma* dos visiones de la poesía al fundirlas y hermanarlas: el trabajo técnico y el discurso revolucionario.

Tanto el sacrificio de Javier Heraud como la aparición de grupos poéticos en la literatura peruana guardan relación con 1959, año en el que ocurren dos hechos de suma trascendencia para el Perú y para América Latina: el triunfo de la Revolución cubana, el primero de enero, y la reapertura de la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga (fundada en 1677) el 3 de julio. Revolución será la palabra que atravesará el ideario de los grupos surgidos en el Perú tras la muerte de Heraud, por lo menos hasta el final de la Guerra Fría con la caída de la URSS y del Muro de Berlín —casi en paralelo a la derrota de la lucha armada senderista— y la consecuente hegemonización del neoliberalismo en la «aldea global». Como bien ha hecho notar el escritor argentino Martín Caparrós, «los grupos o las tendencias literarias raramente aparecen a partir de coincidencias literarias; en general, son confluencias de otro origen —sociales, ideológicas— que terminan por encontrar, a veces con dificultad, otras muy *a posteriori*, sus coherencias literarias» (1989, p. 43). En ese sentido, reseñaremos en este ensayo la conformación de una vanguardia artística comprometida con los procesos sociales y políticos desde la idea de la renovación del lenguaje poético. Queremos mostrar que tras la muerte de Heraud en 1963 fueron surgiendo, de manera constante, grupos poéticos que propugnaban colectivamente una postura ética, hasta cierto punto de raigambre sartreana (la escritura como forma de acción y justificación social para influir en la historia), de la actividad escrituraria como parte consustancial de la coherencia literaria que buscaban[1].

Tan temprano como en 1964 —el mismo año de la inmediata publicación póstuma en Lima de *Poesías completas y homenaje* de Heraud[2] con el sello La Rama Florida del poeta Javier Sologuren—, aparecería en Huamanga (Ayacucho) una agrupación denominada «Javier Heraud», que contaba con un órgano de difusión, *Masa*, título de connotación vallejianamente revolucionaria, pues aludía a *España, aparta de mí este cáliz* (1939), poemario dedicado al miliciano republicano de la guerra civil española. Paralelamente a la muerte y la recopilación de la poesía de Heraud, como señala el catedrático Ranulfo Cavero Carrasco, Sendero Luminoso realizará sus «acciones iniciales» —de corte político e ideológico, es decir no armado— en 1963, durante el Congreso de la Federación de Estudiantes del Perú en Ayacucho (Cavero Carrasco, 2016, p. 21). De esta forma, la noción de revolución vuelve a revolotear en el imaginario literario en un escenario ayacuchano y nacional cuyo movimiento estético-

[1] Cabe mencionar que desde la perspectiva de este trabajo no se hará una revisión de los grupos poéticos en general, sino solo los que se pueden leer desde este proceso de politización-despolitización observable a lo largo del presente texto.

[2] Se trató de una coedición de los sellos Industrial Gráfica, de Francisco Campodónico, y La Rama Florida, del poeta Javier Sologuren, quien había publicado en 1960 el primer poemario de Heraud, *El río*.

ideológico se encontraba representado por intelectuales como el propio rector de la Universidad de Huamanga, el historiador Efraín Morote Best.

A continuación, realizaremos un recorrido por los grupos Javier Heraud (Ayacucho), Ómnibus (Arequipa), Urcututu (Iquitos), y los limeños Tres Tristes Tigres, Kloaka, Gleba Literaria, Estación Reunida, Hora Zero, La Sagrada Familia, Neón, Noble Katerba, Estación 32 e Inmanencia. Estos abarcan un marco temporal de aproximadamente 35 años, que va desde el triunfo de la Revolución cubana hasta los años iniciales de la hegemonía neoliberal en la década de 1990.

2. Círculo literario Javier Heraud

Figura tutelar de las letras peruanas, Oswaldo Reynoso trabajó como profesor de Lengua en la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, en Ayacucho, donde llegaría en 1962 y fundaría en 1964 el círculo literario Javier Heraud. Aproximadamente un año después fundaría en Lima el emblemático grupo Narración. Ambas agrupaciones se extenderían hasta finales de la década de 1970 y representan no solo dos fundamentales experiencias colectivas de nuestras letras, sino que guardan relación, a su vez, con un ideario político de clara tendencia popular, de estirpe mariateguiana.

Al círculo literario Javier Heraud pertenecieron los siguientes autores: Marcial Molina Richter, Teodosio Olarte, Héctor García Blásquez Bedoya, Rigoberto García, Andrés Maldonado, Juan Rojas, Eduardo Ramírez del Risco, Víctor Tenorio, Nilda Atanasio Morote Palomino, Antonio Sulca Effio, Víctor Zavala Cataño —considerado como el fundador del teatro campesino— e Hildebrando Pérez Huarancca[3]. Mencionemos también a Antonio Cisneros, por entonces profesor visitante en la Universidad de Huamanga, y para 1965 nexo del Ejército de Liberación Nacional a través de Alaín Elías[4] y participante de las actividades del círculo literario. Como «una gárgola alegre del valle de Huamanga», se recordaba a sí mismo Cisneros en uno de los versos de su poema «Tranvía nocturno», publicado en 1976 en la revista de poesía *Hipócrita lector* e incluido en 1978 en su poemario *El libro de Dios y de los húngaros*.

[3] Autor de un único libro, de cuentos, *Los ilegítimos*, con el que ganó en 1975 el premio José María Arguedas de la Asociación Nisei del Perú, y que sería publicado en 1980 por Ediciones Narración, sello del grupo homónimo. En 1966 su cuento «Cuando eso dicen» apareció en el primer número de la revista *Narración* y en 1967 su cuento «Algún día lo hallaré vivo» se publicó en el número 8 de la revista *Masa*.

[4] Véase la novela-testimonio de Alaín Elías y Jorge Salazar *Piensan que estamos muertos* (1976, p. 136).



Imagen 1. Portada del número 8 de la revista *Masa* del Círculo Javier Heraud.



Imagen 2. Integrantes y amigos cercanos del Círculo Javier Heraud. De pie: Teodosio Olarte, Héctor García Blásquez, Rigoberto García, Antonio Sulca, Marcial Molina, Andrés Maldonado y Juan Rojas. Sentados: Víctor Zavala, Antonio Cisneros, Oswaldo Reynoso y Eduardo Ramírez del Risco.

Como integrante del círculo literario Javier Heraud, Pérez Huarancca publicó, en 1968, en Ayacucho el libro *3 poetas jóvenes: Ayacucho*, que antologa a tres miembros del grupo: Teodosio Olarte, Héctor García Blásquez Bedoya y Marcial Molina Richter, estudiantes de la Universidad de Huamanga[5]. La muestra incluye poemas previamente publicados en el órgano oficial del grupo, la revista *Masa*, que editó un total de trece números que guardaron como constante el mantenimiento de tres secciones fijas: creación en poesía y narrativa, reseñas de libros y aspectos de discusión ideológica. Las creaciones tematizaban fundamentalmente lo social contingente, conforme a la mirada social propia de la época[6]. En la nota introductoria Pérez Huarancca menciona que los miembros del círculo son «jóvenes de recio origen popular» y que el grupo «nació bajo la asesoría del discutido novelista Oswaldo Reynoso y tomando como portaestandarte de trabajo y sacrificio el nombre del poeta mártir Javier Heraud» (Pérez Huarancca, 1968, p. 3).

5 El cuarto poeta del grupo era Antonio Sulca, expolicía, quien escribía poesía quechua.

6 Cavero Carrasco ofrece elementos pertinentes sobre el ideario de este grupo: «El Círculo Literario *Javier Heraud*, vinculado a miembros de la Universidad de Huamanga, publica la importante revista *Masa*. El número 11 (1975) se publica en homenaje al 80 Aniversario del Nacimiento de José Carlos Mariátegui. En una especie de editorial se lee, en realidad, una proclama política: consideran que *Masa* es una revista de "definición ideológica". Se dice que la misma institución inicia su reconstitución sobre la base de unidad y adherencia en torno al pensamiento luminoso de José Carlos Mariátegui. Se menciona que sale la revista "en momentos en que las clases oprimidas de nuestro país combaten contra el poder del imperialismo, la feudalidad y el capitalismo burocrático"» (2016, pp. 228-229).

En los poemas de este libro, Teodosio Olarte expresa claramente una visión de lucha popular en textos como «Hijo de los hombres» (pp. 23-25) o el breve poema «Constancia»: «A qué debemos aferrarnos / nosotros / para escalar esa cima / donde los pájaros cantan / al sol. // Nos rodean ásperas rocas / que hieren nuestras manos. // Mas / debemos destruirlos / si queremos cantar» (p. 27). Olarte escribiría a inicios de la década de 1970 el poemario *Sabina es también junio en Ayacucho*[7], el cual está íntimamente ligado al siguiente hecho histórico considerado por varios especialistas como punto de inicio del surgimiento de Sendero Luminoso, y significativo en cuanto al escenario politizado por el que atravesaba Ayacucho: el movimiento por la gratuidad de la enseñanza llevado a cabo en la ciudad de Huanta en junio de 1969 «contra el Decreto Supremo número 006 que eliminaba la gratuidad de la enseñanza en los colegios y establecía pagos mensuales de cien soles a los estudiantes secundarios que desaprobaran algún curso en el año lectivo» (Gilbonio, 2016, p. 20, n. 30)[8]. Olarte ofrece una suerte de testimonio a través del recorrido poemático de su libro, en el que nos recuerda dicho suceso entretejido con temas como la memoria, el amor y la lucha armada. En el poema «XII», por ejemplo, se expresa el dolor y lucha popular frente a la explotación y la injusticia. Hay un grito colectivo del pueblo ayacuchano representado por Sabina, la musa e interlocutora de la voz poética, que clama por la memoria de los caídos: «Del campo a la ciudad iremos a recoger / nuestros muertos, señor; mañana volveremos / porque hemos dejado allí nuestra canción; / como somos los únicos que cantan al pueblo / volveremos, señor, volveremos con el viento» (p. 46).

Contraviniendo de algún modo lo que Pérez Huarancca señalaba sobre los miembros del grupo en tanto «jóvenes de recio origen popular», es importante puntualizar que García Blásquez Bedoya provenía de una familia prominente, con domicilio en la propia Plaza de Armas de Ayacucho, mientras que Marcial Molina Richter era sobrino del por entonces obispo de Ayacucho. Esta extracción de clase no es, sin embargo, impedimento para entenderlos como poetas de posición clasista y popular. Así, en *3 poetas jóvenes: Ayacucho*, Blásquez Bedoya denuncia la explotación

---

[7] Los seis primeros poemas de *Sabina es también junio en Ayacucho* fueron publicados inicialmente en el libro *Poesía nueva de Ayacucho* (Ariansen & Tenorio, 1971, pp. 27-35). Los otros poetas incluidos son dos miembros del Círculo Literario Javier Heraud, Marcial Molina y Héctor García Blásquez, además de Carlos Iván Degregori y Osmán Morote Barrionuevo. Los nueve versos finales del «Arte poética» de Heraud anteceden, a manera de epígrafe, los poemas de los cinco autores incluidos.

[8] Véase en el libro de Cavero Carrasco (2016) el capítulo «Los inicios del PCP-SL» con relación a la lucha por la gratuidad de la educación de junio de 1969 (pp. 120-142), que desembocó en «un enfrentamiento que tuvo como saldo alrededor de 50 muertos y 37 detenidos» (Vich, 2015, p. 23). Las fechas exactas de esta protesta están pormenorizadamente detalladas por Carlos Iván Degregori en la segunda parte de su libro *El surgimiento de Sendero Luminoso. Ayacucho 1969–1979* (1990), explícitamente titulado «1969, la lucha por la gratuidad de la enseñanza» (pp. 51-67).

y descuartizamiento del campesinado por parte del «patrón y los gendarmes» en pos de su «chacrita» (pp. 9-13), también plantea en «Asamblea» elevar la voz comenzando «con nuestro canto» (pp. 17-18) y, en «El sendero», incendiar las sombras «cantando, de mano con el sol» (p. 19). Molina Richter, por su parte, daría cuenta de la «Marcha de la historia» (pp. 33-34), del canto a favor de «mis hermanos: los hombres humillados» y en contra «de estos miserables / cobardes y asesinos / traidores de mi patria» (pp. 35-36), del cansancio de la «tarde y cansados / nuestros brazos de / tanto llenar el oro al / país de la Casa Blanca» («Multitud cansada», pp. 38-39) y del grito de guerra «Churmichasun» (que significa «no los dejemos dormir») por un «fuego de rebeldía / nada de compasión. / Todos ellos, supay mistis, nos están matando» (pp. 40-41).

En 1988, Marcial Molina entregaría uno de los poemarios más destacados en relación a la violencia política: *La palabra de los muertos o Ayacucho hora nona*, libro que plantea desde la ambigüedad un efectivo recurso poético que consiste, según señala Alexandra Hibbett, en «rescatar la subalternidad a través de un acto que se configura como levantamiento armado» (2009, p. 136). Esta ambigüedad guarda relación con un contrapunto trabajado por Marcial Molina: la idea de la revuelta de los muertos (o subalternos) en oposición a la mirada del otro institucional, militar y cultural en general:

> A pesar de toda esa cadena de injurias
> lanzadas por los falsos hidrópicos
> borregos des-lanados
> la humanidad supo darnos la razón
> otorgándonos el espaldarazo
> a través de montañas de misivas de solidaridad
> provenientes de todos los rincones del mundo
> que como certificación de supervivencia
> recibidas a diario por miles y millones de mensajes
> que jamás llegaron a nuestros vivos
> enviadas por personalidades y países
> en cuanto idioma existe
> porque saben que aquí
> nada ha pasado
> ninguno se ha ido
> menos
> nadie ha
> muerto (Molina, 2012, pp. 60-62).

Como puede verse, en el grupo Javier Heraud había, pues, una poesía politizada en marcos no del todo ajenos al de una poesía social impactada e impregnada por la contingencia ayacuchana (Pérez Huarancca, 1968) que fructificaría en una poética enriquecida por una perspectiva dialógica, para expresar, con gran despliegue de

recursos expresivos, lo social, como en los casos de *Sabina es también junio en Ayacucho* (Olarte, 2004 [1975]) o *La palabra de los muertos* (Molina, 2012 [1988]).

3. Gleba Literaria

El segundo grupo también aparece en 1964, como apunta Jesús Cabel en su libro *Fiesta prohibida* (1986, p. 102). Se trata del «movimiento rupturista» Gleba Literaria, conformado por estudiantes de la Universidad Nacional Federico Villarreal, fundada en 1963. Entre los miembros de este grupo se encuentran Jorge Ovidio Vega, Manuel Morales, Humberto Pinedo, Luis Farfán Escaffi, Carlos Bravo, Eduardo Ibarra, Abdón Cabanillas, Jorge Chea, Eduardo Valdizán, Ricardo Falla y Jorge Pimentel. La crítica argentina Andrea Cobas Carral observa en el carácter nacional del movimiento uno de sus rasgos más importantes (2012, p. 77). De los poetas de Gleba Literaria resalta el que sean «en su mayoría, jóvenes que viven en Lima, pero que provienen de otras zonas geográficas del país» (p. 77). Con relación a sus textos, aprecia que ellos «recuperan en su materialidad la diversidad lingüística y étnica de sus autores y cuestionan, desde esa práctica, la hegemonía que consideraban "elitista" y que provenía de los centros universitarios más prestigiosos de Lima» (p. 77). Por último, destaca su pensamiento, que expresan en las páginas de la revista. «Como declararían años más tarde en su tríptico número 8, de 1973, los de *Gleba* se piensan como "poetas en una sociedad en cambio"; apropiándose de un tópico de larga tradición en el discurso de las vanguardias históricas, los poetas de *Gleba* se autoconstruyen como los encargados de recuperar el proceso de transformación social a través de la escritura. *Gleba literaria* se edita de manera irregular hasta 1980, aunque su momento de mayor relevancia en términos literarios es entre 1965 y 1968» (p. 77).

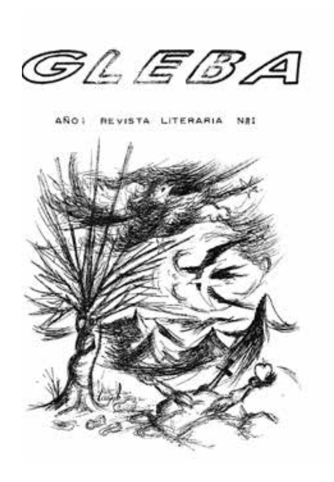


Imagen 3. Portada de la revista *Gleba*, 1965.

Roger Santiváñez, por su parte, ofrece la siguiente visión de grupo:

> Dentro de la Villarreal *Gleba* se caracterizó por ser un grupo de poetas de izquierda, en abierta oposición y combate contra el Apra, que mantenía hegemonía política en dicha Universidad desde los días de su fundación en 1963, acción alternativa que tomó el partido de Haya de la Torre cuando se vio obligado a abandonar San Marcos ante el avance indetenible de la izquierda marxista. De modo que en una Villarreal dominada por el Apra, *Gleba* era una pequeña pero significativa vanguardia izquierdista, aunque estuviera básicamente conformada por jóvenes poetas (Santiváñez, 2017).

Así, por ejemplo, en el quinto número de la revista (1971) se lee esta idea grupal: «Durante años en un lugar de Lima / escuchamos rebuznar a los búfalos / le hicimos la guerra empleando las palabras leyes y poemas». Finalmente, Jesús Cabel incluye en su libro *Fiesta prohibida* el ideario poético de Gleba Literaria:

> Tenemos que destruir todos los valores caducos que aún subsisten y que todos los que lo destruyen están haciendo ruptura. El lenguaje poético por haber sido elaborado por quienes tienen mucho que aprender no caló la esencia de lo poetizable; por tanto, es necesario destruirlo y todos los que lo hacen plasman la ruptura; que la poesía por haberse encerrado en fórmulas desvencijadas, torres de marfil y mensajes intrascendentes, no se proyectó al universo poético como es la vida misma, el rechazo a ello es ruptura (Cabel, 1986, p. 103).

Este ideario guarda correlación con la poesía que Manuel Morales venía publicando desde 1965. Como señala nuevamente Santiváñez: «Hoy por hoy es una convención aceptada que habría sido Morales el iniciador del tono que poco después —ya en 1970— exhibiría el lenguaje de libros como *Kenacort y Valium 10*, y *Un par de vueltas por la realidad* de Jorge Pimentel y Juan Ramírez Ruiz —respectivamente— ambos fundadores de Hora Zero» (Santiváñez, 2017). Es en el primer número de *Gleba*, de octubre de 1965, donde Morales publica poemas como «Protesta fundamental» y «Desnudez», este último incluye versos como los siguientes:

> Yo he conocido
> lo más imbécil de las creaciones,
> me he acostado con la viuda de mi hermano,
> y a un rico le he hurtado una pulga de oro.
> […]
>
> He sido lava platos,
> cocinero, en un hotel de malamuerte,
> he conocido a un homosexual y he aplaudido su actuación
> y he bailado desnudo en un suburbio.
> […]

He dormido borracho en los bancos de las plazas
y he comido los panes que no son nuestros.

He tenido un amor (en cada esquina)
he mantenido relaciones con la mujer del vecino
(agente viajero)
he charlado en su alcoba con la mujer de otro
(militar)

He dicho todo lo que he sido
—y no he mentido—
Riiiiing………… Riiiiiiing,……
disculpen,
me están llamando por teléfono,
y mientras tanto
no me importa lo que puedan pensar (s.p.).

El tono altamente coloquial —de desparpajo y relajación moral— expresado en este poema es, pues, uno de los mayores aportes de *Gleba*. Este aspecto en el proceso de los años sesenta que la poesía de Morales incorpora desde el primer número de *Gleba* anticipa varios otros, como la narratividad cotidiana y la ausencia de lirismo, que se harían más notorios en la siguiente década. Es importante observar una polémica implícita al interior de *Gleba*, entre una poesía más cerradamente «social» —en los términos de los años cincuenta, en la línea del Pablo Neruda de *Canto general*[9]— y estos poemas de Manuel Morales, que marcan una clara diferencia en cuanto a expresión poética, diferencia coronada en 1969 en su único poemario *Poemas de entrecasa*, publicado por la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle en su colección «Flor de la Cantuta». En este libro, como destaca Andrea Cobas:

[9] Escribe Santiváñez: «Admiradores de Pablo Neruda (de quien obtuvieron un mensaje alentador de su puño y letra) pronto vendría una discordancia justamente en torno a la extrema admiración por Neruda: Jorge Pimentel decide apartarse de *Gleba*, en busca de un lenguaje más fresco y renovador. En este camino se encuentra con Juan Ramírez Ruiz, quien venía de participar en otras experiencias, *Antara* (junto a Mario Luna, 1968) y *Versos de sangre* (con Julio Polar). A este panorama debe sumarse *Nueva Humanidad* (1968-1969) de Ricardo Falla con la colaboración de Sonia Luz Carrillo, Pimentel, Ramírez Ruiz, José Carlos Rodríguez y Jorge Nájar. Carrillo edita su propia revista denominada *Páramo* (1968). Finalmente, Pimentel y Ramírez Ruiz lanzan *Hora Zero* con el concurso de Nájar, Luna, Polar y José Carlos Rodríguez ya en enero de 1970. Podría decirse –sin exagerar– que toda esta movida poética escenificada en la Universidad Villareal, tuvo su más remoto origen en *Gleba literaria*» (2017, p. 20). En su *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, en un apartado sobre últimas tendencias poéticas, el crítico italiano Giuseppe Bellini nombra a dos miembros de Gleba, Jorge Ovidio Vega y Humberto Pinedo, dentro de una nómina que comprende a poetas de Hora Zero y Estación Reunida (Bellini, 1997, p. 350).

> El encuadre que Manuel Morales propone rompe con los modos hasta ese momento hegemónicos de lo poético: con la apuesta por una poesía 'de entrecasa' se dota a los textos de una especificidad que los filia con un espacio no pensado para la poesía: sin adornos, al natural, se instalan en la cotidianeidad como medida estética. Morales propone un ejercicio poético alejado del academicismo y que explora el lenguaje de las calles confiriéndole estatuto literario. Por su tono y por su materialidad, los 'poemas de entrecasa' son considerados —junto con las propuestas de *Gleba literaria* y *Estación reunida*— como precursores del proceso de renovación poética que encararían los miembros de *Hora Zero* (Cobas, 2012, p. 78).

4. Estación Reunida

El tercer grupo también lleva en sí el doble impulso poético y revolucionario encarnado en Javier Heraud. Se trata de Estación Reunida (1966-1968), una «unión libre», para decirlo en términos de André Bretón, que sin embargo llegó a tener «una cohesión de grupo», como señalara Ricardo González Vigil (2008, p. 68)[10]. Estación Reunida tomó su nombre de la revista que lo albergó, dirigida por José Rosas Ribeyro, y alrededor de la cual se aglutinaron autores como Elqui Burgos, Óscar Málaga, Tulio Mora, Augusto Urteaga, personajes como Fernando «Carancho» Sánchez-Schwartz, todos por entonces estudiantes de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, al compás de las luchas estudiantiles del Frente Estudiantil Revolucionario (FER), principalmente entre 1965 y 1968, años de revueltas sociales[11]. En el último tramo, esporádicamente se agrupa José Watanabe, quien por entonces estudiaba en la Universidad Villarreal, antes de continuar en San Marcos. Los miembros de Estación Reunida organizan recitales, publican la revista, estudian en el círculo de estudios «Edgardo Tello», del cual la revista es órgano de expresión. Tello fue un poeta y guerrillero nacido en Lima en 1942 y que había muerto el 17 de diciembre de 1965 en las montañas de Tincoj, Ayacucho, como parte de la guerrilla «Javier Heraud» del Ejército de Liberación Nacional. El nombre de la revista y, por extensión, del «grupo sin grupo» (Rosas Ribeyro, 2007, s/n) es una clara referencia al poemario póstumo

---

[10] Esta afirmación de González Vigil se encuentra en su artículo «Poesía y narración en el Perú, 1960-1977», publicado en 1977 en la revista *Runa*, y republicado en 2008 en su libro *Años decisivos de la narrativa peruana*, de donde lo tomamos.

[11] Si bien es cierto que las guerrillas del MIR (De la Puente Uceda) y del ELN (Béjar) habían sufrido fuertes reveses, las nuevas tropas se prepararon para reiniciar las luchas en el Perú y, finalmente, en Bolivia, al mando del Che Guevara, en la que participaron compañeros de ruta de los miembros de Estación Reunida. Con relación a las guerrillas del MIR y, sobre todo, del ELN, Béjar escribiría, desde la prisión, el libro *Perú 1965: Apuntes sobre una experiencia guerrillera*, publicado en Montevideo y Lima en 1969, con el que obtendría el premio Casa de las Américas de ensayo, y que reeditaría en Lima en 1974, con un prólogo y dos capítulos nuevos, con el título de *Las guerrillas de 1965: balance y perspectiva.*

Estación reunida de Heraud, aparecido en 1964 dentro de *Poesías completas y homenaje*. La revista *Estación Reunida* surge en Lima, pues, vinculada al ELN[12].



Imagen 4. Portada de la revista *Estación Reunida*, 1966-1968.

Es por esto que el primer número (1966) está íntegramente dedicado a Tello, no solo con poemas, sino también con un extenso artículo suyo titulado «En torno a Javier Heraud», que abarca seis páginas. «Edgardo Tello, hemos llamado al Círculo, en homenaje a ese guerrillero y poeta que ofrendó su vida en Ayacucho con el más puro amor, cuando combatía al lado de Héctor Béjar por algo que él consideraba justo: la destrucción de nuestra sociedad clasista» (p. 2), señalan en la presentación de la revista. Y añaden con relación a Heraud: «Recordando el lenguaje cálido, sencillo, humano y cargado de un profundo contenido social de Javier Heraud, nuestro poeta y héroe, asesinado a los 21 años por las fuerzas represivas, cuando intentaba formar un primer

[12] Aquí es necesario citar a Jan Lust, quien en su libro *Lucha revolucionaria. Perú, 1958–1967* señala que «el desarrollo del ELN atravesó por tres fases. El primer periodo comprende desde la salida en 1961 de algunos peruanos con destino a Cuba con el objeto de prepararse para la lucha armada hasta la primera derrota del ELN en mayo de 1963, en la ciudad de Puerto Maldonado. La segunda etapa abarca el proceso de reestructuración que se inició y culminó con la creación del frente guerrillero 'Javier Heraud', en el departamento de Ayacucho, en setiembre de 1965. Y la tercera fase comienza tras la derrota en diciembre de ese año. Este último periodo se centra principalmente en el intento de crear un nuevo foco guerrillero en el departamento de Puno, y estuvo en relación directa con la guerrilla boliviana dirigida por el Che Guevara en 1966 y 1967» (2013, pág. 134). Se trata, pues, de una década marcada por el aliento que la Revolución cubana confiere al proyecto de liberación nacional en América Latina a través de movimientos guerrilleros. En el Perú, este ciclo de convulsiones guerrilleras se cierra en octubre de 1968, cuando el general Juan Velasco Alvarado asume el poder tras un golpe de Estado antioligárquico.

frente guerrillero en nuestra patria» (p. 2). Expresan a su vez que «ambos constituyen un ejemplo magnífico de heroísmo y de lucha sincera en pos de ideales nobles, como también de entereza ideológica» (p. 2). De hecho, en el segundo número de *Estación Reunida* (1966), Béjar publica una carta, fechada el 29 de marzo de 1967, dedicada a los «compañeros del círculo universitario cultural Edgardo Tello» con motivo de la aparición del primer número, «ejemplo promisor de inquietud juvenil», en la que, entre otras cosas, les expresa: «En nuestros días solo hay un medio efectivo de comunicación con las masas: el ejemplo. Javier y Edgardo murieron en el intento, pero dejaron una semilla fructífera que no tardará en florecer» (p. 3)[13].

Estación Reunida se editó entre noviembre de 1966 y junio de 1968, cuando aparece el cuarto y último número, medio año antes del golpe de Velasco. Como señala Rosas Ribeyro, *Estación Reunida* es afín al Ejército de Liberación Nacional, que, financiado por Cuba, tuvo como figuras tutelares a Javier Heraud y Edgardo Tello. Su objetivo explícito, recuerda el autor, era el de «promover en el Perú la acción de quienes empezaron haciendo poesía, literatura, y muy pronto —como lo proclamaban Sartre y otros intelectuales del mundo— dejaron el lenguaje de las palabras para utilizar las armas de fuego» (Rosas Ribeyro, 2007, s/n). Esta vinculación explica que gran parte de lo que se publicó en la revista hayan sido textos políticos de los llamados padres del castro-guevarismo —término que alude a Fidel Castro y al Che Guevara— y de escritores simpatizantes o propagandistas de dicha corriente, como el francés Régis Debray, el cubano Lisandro Otero, el chileno Jorge Teillier, el argentino Julio Cortázar, el peruano Mario Vargas Llosa, así como textos de Edgardo Tello, entre otros. En otro artículo, Rosas Ribeyro añade: «Se trató siempre de reafirmar la necesidad de la lucha armada desde la perspectiva de la teoría foquista que, basándose en escritos del Che Guevara, había elaborado el francés Régis Debray en *¿Revolución en la revolución?*» (Rosas Ribeyro, 2010, s/n). Su visión de la poesía se encuentra enmarcada dentro de este abanico ideológico. Si más de uno asume una militancia política y guerrillera, lo hace de manera clandestina.

Rosas Ribeyro cuenta en este último texto que fue «captado por el Ejército de Liberación Nacional en la Facultad de Letras de San Marcos» a través del poeta y profesor Hildebrando Pérez Grande, con quien coordinaba directamente los materiales publicados en la revista. «Yo acababa de ingresar a la universidad y tenía diecisiete años.

[13] En 1970, Hildebrando Pérez Grande preparó y revisó la edición póstuma del poemario de Edgardo Tello titulado *Las puertas de la esperanza*, íntegramente reproducido por el escritor y crítico uruguayo Mario Benedetti en *Poesía trunca*, su antología de poesía latinoamericana revolucionaria (1977), en la que incluye a Javier Heraud. Recordemos que Heraud y Tello habían viajado a Cuba en 1962. Ambos se habían conocido en la facultad de Letras de la Universidad Católica, a la que Tello asistía como oyente, pues estudiaba Letras en San Marcos, universidad a la que Heraud también asistió como oyente.

El ELN me encargó de entrada que fundara una revista literaria que se inscribiera en la línea de acción de Javier Heraud y Edgardo Tello: poetas y guerrilleros. La revista debía servir para animar a los jóvenes aprendices de escritores a que se comprometieran con los planes de relanzar la lucha armada en el Perú tras los fracasos del intento de Heraud y las incipientes guerrillas encabezadas por De la Puente y Béjar y la muerte del Che Guevara en Bolivia» (2010, s/n). Con el fin de hacer la revista, se fundó el círculo de estudios Edgardo Tello:

> Siete personas nos reunimos en el 'círculo de estudios', todos compañeros míos de la Facultad de Letras de San Marcos. Dos de ellos eran miembros de la juventud comunista y de los otros cinco solo yo tenía filiación política concreta más allá de la adhesión apasionada a todo lo que venía de la Cuba castrista y de los combates del Che Guevara. Cada cierto tiempo me dedicaba en San Marcos a difundir *Territorio encendido*, publicación clandestina del ELN, la cual debía llegar a la gente sin que nadie se diera cuenta de quién la había distribuido. También servía yo de correo de la organización y algunas veces me tocó introducir clandestinamente en la cárcel mensajes a Héctor Béjar y sacar textos suyos debidamente escondidos en la ropa. Con el paso de los meses se me convocó también para iniciar la preparación militar (Rosas Ribeyro, 2010, s/n).

El contacto y auspiciador cubano era nada menos que Daniel Alarcón Ramírez (Manzanillo, 1939 – París, 2016), más conocido como Benigno, compañero de batallas del Che Guevara tanto en el Congo como en Bolivia. Andrea Cobas ofrece más precisiones:

> Con una impronta de intervención política mucho más explícita que en el caso de *Gleba literaria*, el objetivo principal de *Estación Reunida* es el de estimular a los jóvenes intelectuales que cursan en la Universidad de San Marcos a reactivar la lucha armada en Perú desde la teoría del foquismo. *Gleba literaria* y *Estación Reunida*, publicaciones con orígenes y propuestas poéticas y políticas afines pero a la vez diferentes, funcionan como espacios colectivos de pertenencia para los jóvenes que estudian hacia mediados de los sesenta en los centros universitarios de Lima. Son revistas de corta duración y circulación reducida —nada extraño para el tipo de publicación de referencia—, pero de importancia central como difusoras de un lenguaje poético enraizado en la compleja 'realidad' latinoamericana. En 1968 deja de aparecer *Estación Reunida* y *Gleba literaria* cierra su primera etapa (Cobas, 2012, pp. 77-78).

Los poemas incluidos en *Estación Reunida* son de tipo social e incluso políticos, pero también forman parte de esa gestación a nivel de lenguaje, tema que ya había anunciado Manuel Morales en *Gleba*. Poemas que sintonizan con el clima contracultural del rock, las actitudes irreverentes e iconoclastas y el erotismo. Tal y como comenta

Ricardo Falla en su libro *Fondo de fuego*: «En lo que atañe a la formación poética propiamente dicha, los *Estación Reunida* desarrollaron su proceso constitutivo leyendo analíticamente a César Vallejo, la poesía de la generación del cincuenta, obviamente a Javier Heraud, Antonio Cisneros (del *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*), Rodolfo Hinostroza (de *Consejero del lobo*), Manuel Morales (de *Poemas de entrecasa*), pero también de Ernesto Cardenal y traducciones de la Editorial Fabril referidas a Eliot, Pound, Kerouac, Allen Ginsberg, entre otros poetas de la lengua inglesa» (Falla, 1990, p. 96). La revista alberga poemas de autores inmediatamente anteriores, como Alejandro Romualdo, Reynaldo Naranjo y César Calvo, o de casi contemporáneos como Marco Martos e Hildebrando Pérez Grande, así como de los chilenos Omar Lara y Jorge Teillier.

Ejemplos significativos de la nueva poesía ofrecida por los miembros del grupo son los tres poemas que publica José Rosas Ribeyro en *Estación Reunida*. En el segundo número de la revista (abril-mayo de 1967) aparece «Por eso somos hombres», un recuento de la vida desde sus hábitos más cotidianos (masticar huesos descalcificados, abordar omnibuses, hacer las necesidades, acostarse, persignarse, hablar groserías, hacer el amor, manejar auto, bicicleta, ir a fiestas encorbatados, bailar), pasando por otros más inquietantes (hacer bombas y «matar miles en un instante» y «los cadáveres los ponemos en fila») hasta llegar a la muerte («con el transcurso de los años / perdemos la vitalidad / envejecemos y morimos / traemos problemas a los familiares / ellos nos colocan en una caja negra / y nos olvidan / los gusanos se encargan de nuestro cuerpo / y en el cementerio / queda grabado nuestro nombre»). El siguiente poema, «Richard Speck ante los justos jueces (fragmento)», publicado en el tercer número de la revista (octubre–noviembre 1967), tiene un tono coloquial en el que el poeta le habla a un americano que espera la muerte en «una silla eléctrica» por haber asesinado en su país a ocho enfermeras. El poema contrapone la pena de muerte a Speck por parte de los «justos jueces» a las otras violencias de tipo estructural o más abiertamente política: «pregúntales cuánta gente / hay que matar / diariamente / para dejar de ser criminal / pregúntales si solo es asesinato / matar enfermeras / o si también lo es / matar negros y vietnamitas regar los jardines de napalm / y destruir ciudades con sus gentes dentro». Se trata, pues, de una denuncia clara contra la hipocresía de la sociedad estadounidense («ese cowboy tan popular / que sonríe delante de sus pozos petrolíferos») y particularmente contra el imperialismo del estado yanqui («cuando se bombardea una aldea de Asia / los que son dueños de medio mundo»)[14]. El tercer poema de Rosas Ribeyro es «Marya entre los cuartos las calles y las

[14] Valga señalar que Richard Speck, el asesino de enfermeras en el poema de Rosas Ribeyro, es ampliamente ficcionalizado en la reciente serie *Mindhunters* de Netflix, estrenada el 13 de octubre del 2017, que trata de los orígenes de las modernas técnicas psicológicas de identificación de asesinos seriales en el FBI de los Estados Unidos.

playas de Lima», dividido en cinco partes, y publicado en el número doble (4-5) de la revista (mayo-junio de 1968). Se trata de un texto de alto contenido erótico, en el que lo sexual se expresa en primer plano:

> aprieto tus senos pequeños con mis manos solitarias / toco lo profundo de tu sexo mojado y caliente / lo beso / recorro tus muslos carnosos / y tu vientre abultado; (ahora recuerdo cuántas veces me he mojado estando contigo / y recuerdo las frustradas tentativas de poseerte —el día en que el condón se rompió / y mi semen se cayó en el sillón— / recuerdo tus fuertes dolores de virginidad / marya te amo); me presenté a ti tal cual soy / y así recorrí tu cuerpo / y atravesamos la ciudad cientos de veces / abrazados o de la mano / —yo jugaba a llevarte del brazo como los viejos y estúpidos maridos—.

Óscar Málaga publicó en este mismo número doble el poema «En torno a la posibilidad de andar con Bob Dylan» que inicia con los siguientes versos: «El libro de las grandes palabras está escrito, decía Bob Dylan / a los inquietos pescadores de revoluciones, que andaban besando / labios y pestañas a través de los grandes vientos de puerto vallarta». El poema hace alusión al asalto del cuartel Moncada el 26 de julio de 1953 por Fidel Castro («el 26 de julio y su estruendo quebrador de barreras, calles, casas altas / le recordé el uniforme verde olivo») a la vez que se contrasta el rol contrarrevolucionario de los Estados Unidos («el tejano entrega fusiles / por diez muertos la orden de la patria / por cien muertos un almuerzo en la casa blanca / por mil muertos un puesto directivo en el cuerpo de paz»). El ambiente del poema es citadino y bohemio: «nuestros grandes gritos de apoyo dados después de uno o dos chilcanos; / en el palermo era diferente, con dos cervezas / tratando de ingresar en el hígado, / los intelectuales proletarios criticaban». La idea del texto es que no se puede seguir con el pensamiento pacifista de Bob Dylan, ya por entonces uno de los más influyentes exponentes de la música popular, cuyo sencillo *Like a Rolling Stone*, de 1965, sería considerado en 2010 como la mejor canción de todos los tiempos por la revista *Rolling Stone*. Es decir, no había «posibilidad de andar» en los años de la revolución a la vuelta de la esquina con el hoy Premio Nobel de literatura, por lo que el poema de Óscar Málaga concluye con los versos: «comprendimos que nosotros no podíamos seguir con su grito de puerto vallarta / y que más bien debíamos intentar iniciar la guerra».

En este mismo número doble Tulio Mora publica el extenso poema «Elegía a un creyente muerto», Martín Lagos, de las serranías de Huayllay, «muerto en la guerra / que nos ha dedicado a los veinte años en los inicios del 68», y cuyo cadáver yace a la intemperie junto a un río («Llevaremos sus restos porque apestan. / En tres días los pájaros han almacenado en su cuerpo un montón de migajas / y plantas verdes; luego se lo comerán / no sabe que está muerto y no le diremos tampoco»). El poema cuenta su vida anterior a la guerrilla, de muchacho cristiano, pero también de la vida:

iba a prostíbulos, bebía, tenía amores, mujer, amantes, «cuando era joven fumaba marihuana». Se trata de una sentida elegía al combatiente muerto del que «nosotros queríamos saber su leyenda: la del creyente que no murió» y por quien «nada nos costará soltar unas lágrimas y algunos tragos en su nombre». El sujeto poético se contrasta con la vida de Martín Lagos, oscilando entre la homofilia y la homofobia y disculpándose a nombre suyo y de otros compañeros por «la falta de modestia y la soberbia extrema y la falta de valor / perdónanos que hayamos asistido a lugares vacíos, a donde fuimos / buscando putas y maricones / perdónanos por haber fornicado como caballos / olvidado al viejo Marx [...] Martín Lagos ya no habrá temores ni pesos en la garganta / ni reuniones y cafés con maricones».

En el mismo número de *Estación Reunida*, José Watanabe publica los poemas «Son las diez y te pregunto» («Háblame de comarcas que recorrerás nuestros pies, / inventa calles naciendo de este lecho, convoca / nuestros muertos suaves y mansos [...] abrázame ahora y construyamos nuestra fuerza. Mañana los recibiremos dispuestos a no perder la contienda») y «Cuatro muchachas alrededor de una manzana», mientras que Elqui Burgos publica el poema «Tierra arrasada». Antes, en el tercer número, había adelantado el poema «El navegante de los abismos entonando alegres melodías de la guerra» («el centinela con su cuerno de toro viejo llama al combate...»).

Estación Reunida suma, pues, a los aportes iniciados por Manuel Morales desde 1965 en *Gleba* una visión poética ligada al desparpajo enunciativo propio de la contracultura mundial y el lenguaje cotidiano de las ciudades, pero que no deja de posicionarse a favor de las luchas de liberación nacional de los años sesenta. En el grupo que a continuación veremos, Hora Zero, dicha poética se haría mucho más acentuada, si bien la perspectiva guerrillera pasaría a un segundo plano debido a que en la madrugada del 3 de octubre de 1968, el general nacionalista Juan Velasco Alvarado tomaría las riendas del país. Este cambio en la correlación de fuerzas de poder impacta incluso en el propio grupo Estación Reunida, pues el líder guerrillero Héctor Béjar, tras cinco años en prisión, fue liberado a través una ley de amnistía general dada por Velasco, quien de inmediato le solicita trabajar en las reformas de las políticas de tierras, por lo que pasaría a ser uno de los cerebros del SINAMOS (Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social), institución a cargo de la participación de tipo social, como movimientos juveniles, rurales, cooperativos y populares en general. Una suerte de «nacionalización» del modelo cubano tan apelado por *Estación Reunida*, pero desde las entrañas mismas del Estado peruano. Salvo Elqui Burgos, todos los poetas aquí mencionados de Estación Reunida (Rosas Ribeyro, Málaga, Mora, Watanabe) trabajaron en SINAMOS.

5. Hora Zero

Tal línea político-cultural continuará, con los cambios que hemos visto, entre 1970 y 1973 con Hora Zero, agrupación que desde su manifiesto inicial, «Palabras urgentes», comparte plenamente los postulados del marxismo leninismo, celebra la revolución cubana y reivindica a Heraud, Tello y César Vallejo, en tanto símbolos del compromiso entre arte y vida[15]. Hora Zero se caracteriza por publicar muchos manifiestos, uno de los vehículos de discusión de ideas y de implantación de posiciones literarias e ideológicas más recurrentes al interior de este sector de la poesía peruana. Como señala Alain Badiou: «Un manifiesto contiene siempre un "es tiempo de decir…" que hace que no se pueda distinguir entre lo que proclama y su momento» (Badiou, 2010, p. 9). Luis Fernando Chueca, por su parte, expresa: «Se ve con claridad que el objetivo central no se limita a cambiar la poesía (como manifestación artística), ni siquiera a trastocar la institución (en ambos terrenos el proyecto de Hora Zero tuvo importantes resultados); el fin último de la aventura horazerista, tal como se expresa en los documentos de su primera época, es la transformación de la sociedad» (2006, p. 39). Como parte de las transformaciones que vivió el grupo, se enmarca en el horizonte de la poesía y la perspectiva utópica frente a la sociedad.

Hora Zero fue fundado por Juan Ramírez Ruiz, el ideólogo del movimiento[16], y por Jorge Pimentel Vásquez[17], ambos entonces estudiantes de Letras en la ya mencionada Universidad Nacional Federico Villarreal (UNFV). Ellos suscribieron en 1970 el manifiesto «Palabras urgentes», acta de fundación del movimiento poético en la que

---

[15] Precisamente con relación a Cuba, esta agrupación distribuye un «Pronunciamiento sobre cuatro puntos actuales», tres de los cuales están íntimamente relacionados con dicha revolución y el caso Padilla. Se trata de la condena explícita a la poesía misma del cubano Heberto Padilla por su «egoísmo burgués», por lo que apoyan a la Revolución cubana en el caso Padilla y rechazan por lo tanto la renuncia vía carta pública hecha por Vargas Llosa ante Haydeé Santa María, directora entonces de Casa de las Américas, así como la carta de cincuenta intelectuales europeos «contra la Cuba socialista». Hora Zero sentencia: «Nuestra actitud es la de quienes nunca han perdido la fe y la certeza de que el socialismo que se está construyendo en Cuba es una creación donde el individuo se dignifica en todos los aspectos humanos, alumbrando el camino de los pueblos, así como el Che como nueva dimensión del hombre latinoamericano alumbra con su ejemplo la lucha de los revolucionarios del mundo» (Oviedo, 1973, pp. 136-137).

[16] Ramírez Ruiz es considerado, por muchos, como el más grande y emblemático poeta de Hora Zero, y autor del ya clásico *Un par de vueltas por la realidad* (1971), en cuyo colofón sustenta la estética del «poema integral», así como las características principales de la nueva poesía: «Una totalización donde se amalgame el todo individual con el todo universal» (p. 110). Posteriormente, tras su alejamiento de Hora Zero, en una segunda etapa que fuera liderada por Jorge Pimentel, publicó *Vida perpetua* (1978) y *Las armas molidas* (1996). Con relación a la posición de Ramírez Ruiz sobre esta segunda etapa, véase De Lima, 2005.

[17] Durante el periodo inicial de Hora Zero, Pimentel publicó los poemarios *Kenacort y Valium 10* (1970) —otro de los libros clásicos del Movimiento Hora Zero— y *Ave Soul* (1973).

se propugna una nueva poesía, contraria al canon poético nacional y a la tradición, y ligada a la vida diaria y a la realidad problemática del Perú. Pimentel, como ya quedó dicho, venía de participar en Gleba Literaria, mientras que Juan Ramírez Ruiz, en 1968, había colaborado en revistas de poesía junto a dos autores que serían también parte del grupo inicial de Hora Zero: en *Antara*, con Mario Luna, y en *Versos de sangre*, con Julio Polar. De este modo, además de los fundadores, el grupo incluyó en un inicio a los poetas Mario Luna Coraquillo, Julio Polar, Jorge Nájar y José Carlos Rodríguez Nájar, de quienes se publicaron también algunos de sus poemas en enero de 1970, en el primer número de la revista mimeografiada *Hora Zero: materiales para una nueva época*, que signa el nacimiento del movimiento. Es en esta revista, una publicación colectiva a mimeógrafo eléctrico, en cuya carátula aparece la firma de los poetas de puño y letra, donde se da la difusión inicial del manifiesto «Palabras urgentes» (pp. 7-10), precedido por esta dedicatoria: «A Carlos Marx, a Ernesto Guevara, Ezra Pound, Jean Paul Sartre y César Abraham Vallejo. / A todos los obreros y campesinos, a todos los políticos, literatos, críticos, revolucionarios, escritores honestos del Perú y el mundo. / A los novísimos poetas del Perú, América, y el mundo» (p. 5).





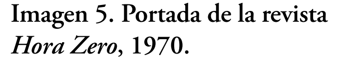


Imagen 5. Portada de la revista *Hora Zero*, 1970.

Imagen 6. Juan Ramírez Ruiz, Jorge Pimentel y Enrique Verástegui. Hora Zero.

En «Palabras urgentes» se expresa una toma de posición política en un contexto internacional, marcado por las luchas desarrolladas en América Latina por los movimientos de liberación nacional, la impronta de mayo del 68 en Francia, la masacre de Tlatelolco en México (1968), el triunfo del socialismo en el Chile de Salvador Allende (1970). Todo ello generará un ambiente de profunda esperanza en

el sueño del socialismo para luego asistir a su brutal caída con el golpe de Estado de Pinochet (1973) y la imposición de numerosos regímenes militares en América Latina, que llevan a cabo una política sistemática de persecución y tortura, en paralelo con la implantación del modelo neoliberal. En dicho manifiesto también se expresa un espíritu crítico y vigilante respecto del acontecer de la realidad nacional: «Estamos atentos a lo que se está haciendo en el país» (p. 7).

Hora Zero niega radicalmente la tradición poética anterior: «La poesía en el Perú después de Vallejo solo ha sido un hábil remedo, trasplante de otras literaturas [...] Heraud entregó convincentes muestras de un talento en pleno despegue. Un creador auténtico detenido por la violencia irracional e injusta del sistema» (p. 8). Además, en este manifiesto inaugural sostienen que «sin embargo es necesario decir que en muchos casos los viejos poetas acompañaron la danza de los monigotes ocasionales, escribiendo literatura de toda laya para el consumo de una espantosa clientela de cretinos» (p. 8); al respecto, se puede agregar que es también conocida su confrontación con los poetas inmediatamente anteriores, consagrados en la importante antología *Los nuevos* (1967) de Leonidas Cevallos, quien incluye a Antonio Cisneros, Rodolfo Hinostroza Clausen, Mirko Lauer, Marco Martos, Julio Ortega y Carlos Henderson[18].

Al mismo tiempo, «Palabras urgentes» plantea un contexto social y una realidad sobre la que era necesario manifestarse: «Hemos nacido en el Perú, país latinoamericano, subdesarrollado, hemos encontrado ágiles ruinas, valores enclenques, una incertidumbre fabulosa y la mierda extendiéndose vertiginosamente» (p. 7) y, aunque lapidario y violento, el manifiesto posee cierto candor e ingenuidad que quizá era necesario explicitar para irrumpir en el escenario de la poesía local, dominada sobre todo por poetas limeños que seguían cierta estética respaldada por una institución literaria que todavía mantenía patrones culturales y sociales que no sintonizaban con los cambios propios de esos años.

Por otra parte, en lo que corresponde a la poesía, se debe señalar que esta acentúa el cambio de registro hacia lo conversacional, ya empezado en Gleba Literaria por Manuel

[18] El reto fue sobre todo contra Antonio Cisneros, quien, con su clásica ironía, había dicho al respecto del manifiesto «Palabras urgentes»: «Han empezado con el pie derecho, compañeros. Ahora falta que escriban con la mano» (Oviedo, 1973, p. 144), y a quien incluso Pimentel retó a duelo poético en un famoso recital realizado en 1972 en el Instituto Nacional de Cultura, en el que Pimentel, como broche de oro del evento, culminó su lectura-intervención con una *performance* en la que, a través de una dramatización, se simboliza la muerte del pasado, representado por la tradición poética, así como el nacimiento y creación de una nueva poesía. En esta, un amigo —el historietista horazeriano Alberto Colán, que la gente debía suponer que se trataba de un agente de la CIA— le dispara balas de fogueo, producto de lo cual él cae, simulando haber sido herido de muerte.

Morales e introducido a su vez por Cisneros, Hinostroza y Luis Hernández[19]. En la década siguiente, los nuevos sujetos que pueblan y desbordan la ciudad multiplican su voz a través de los poetas: el trabajador, la costurera, la vecina, etcétera, por lo que revela una poesía polifónica y ya no unívoca que, por cierto, constituiría una de las características de la poesía horazeriana, aunque esta polifonía se puede rastrear en *Comentarios reales* (1964) de Antonio Cisneros e, incluso, en las *Baladas peruanas* de Manuel González Prada, publicadas póstumamente en Santiago de Chile en 1935, donde González Prada incorpora formas estróficas de la tradición anglosajona con una temática crítica a favor del indígena y los oprimidos en general.

Al grupo inicial de Hora Zero pronto se sumó la voz de Enrique Verástegui, autor de *En los extramuros del mundo* (1971), otro de los clásicos libros del movimiento Hora Zero. Cercana a ellos también está la sobresaliente poeta y narradora Carmen Ollé (1947), quien en 1981, luego de integrar la segunda etapa del grupo (1977-1980), publica su primer y renombrado poemario *Noches de adrenalina*[20]. Otras voces de escritores, poetas y periodistas, como las de Tulio Mora y Eloy Jáuregui, son, entre otras, algunas de las muchas que integran también las numerosas filas horazerianas. En 1973 aparece *Estos 13*, antología publicada por el crítico José Miguel Oviedo, que le toma el pulso a la novísima poesía aparecida después de *Los nuevos* (1967). El libro de Oviedo, además de los poemas de los trece poetas incluidos[21], contenía un cuestionario hecho a los participantes, así como manifiestos, críticas y material periodístico. En su libro *Hora Zero: los broches mayores del sonido* (2009), Tulio Mora reproduce algunos de los manifiestos de la segunda etapa del grupo, como «Contragolpe al viento», entre otros no menos significativos (pp. 548-569).

La poesía de Hora Zero afirmaba al sujeto callejero y migrante con el uso de un nuevo vocabulario propio de las masas anónimas de la urbe y su transitar por la

[19] Este proceso de afianzamiento del registro conversacional como línea más destacada en la poesía peruana joven se consolida en 1967 con la publicación de Leonidas Cevallos de la antología *Los nuevos*, que canoniza la creación poética de la generación aludida y destaca su rol innovador en la poesía peruana (ver Villacorta Gonzales, en este volumen).

[20] En este primer poemario de la autora se expresa un manejo de una poética vinculada a la poesía integral y una estética en la que el sujeto poético se ve enfrentado a sus cambios corporales y a una ciudad que ya no es el paisaje de postal parisino, sino una en la que hay que trabajar para poder comer. Con *Noches de adrenalina* Ollé cierra la impronta de una generación, pero también, a la vez, da paso a nuevas voces, cuyas poéticas fueron lo más relevante de la generación que vendrá: Giovanna Pollarolo (1952), Mariela Dreyfus (1960), Patricia Alba (1960) y Rocío Silva Santisteban (1963), entre otras. Todo esto sin olvidar a la precursora de esta línea poética, María Emilia Cornejo (Lima 1949-1972), autora de *En la mitad del camino recorrido* (1989) (ver Barrientos, en este volumen).

[21] Manuel Morales, Antonio Cillóniz, Jorge Nájar, José Watanabe, Óscar Málaga, Elqui Burgos, Juan Ramírez Ruiz, Abelardo Sánchez León, Feliciano Mejía, Tulio Mora, José Rosas Ribeyro, José Cerna y Enrique Verástegui.

ciudad de Lima[22]. Un poema que abre un debate interesante en ese sentido es «El único amor posible entre una estudiante en la academia de decoración y artesanía y un poeta latinoamericano», de Ramírez Ruiz (1971, pp. 72-76), en el que se plasma la dislocación entre la cultura popular, no educada, y el yo que consume alta cultura, aunque de origen migrante. Al mismo tiempo, en este poema —a tono con el optimismo del primer tercio de la década— se afirma la actitud vital, a pesar de la fragmentación del individuo, propia, de las demandas de la modernidad periférica, y hay un deseo de encontrarse con el otro, de darle la mano y de ser con el otro. Este fresco optimismo y alegría de vivir marcan la impronta vitalista de Hora Zero, como en el poema «El júbilo», del propio Ramírez Ruiz (1971, p. 27), incluido en el primer número de la revista del grupo, *Materiales para una nueva época* (p. 44), o como el caso de «Balada para un caballo» de Jorge Pimentel (1973), que constituye un alegato por una vida libre, al margen de las exigencias del capitalismo y las demandas sociales.

En sus reflexiones sobre este periodo histórico, Alberto Flores Galindo ha hablado de una «generación del 68» marcada por el gobierno nacionalista del general Juan Velasco Alvarado (1968-1975) y el parisino Mayo del 68, además de otros acontecimientos ya por entonces no tan recientes, como la Revolución cubana, pero que, en resumidas cuentas, revelan una época altamente politizada, de grandes militancias y divisiones en la izquierda entre trotskistas, prosoviéticos y maoístas, entre otros. Y es un hecho claro la mediación existente entre el velasquismo y Hora Zero. En ese sentido, este grupo puede verse como parte de la ola antioligárquica que se generó en el gobierno de Velasco. Su manifestación en el campo poético, su estallido en el plano de la poesía fue Hora Zero. Como escribe David Wood en su libro *De sabor nacional. El impacto de la cultura popular en el Perú*: «La emergencia de este grupo [de poetas provincianos aparecidos a finales de la década de 1960] coincidió por supuesto con la toma del poder del régimen del general Velasco y, dentro de ese ambiente sociopolítico, se formó Hora Zero» (2005, p. 90).

En lo que concierne a la mención al autodenominado Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada, queremos detenernos brevemente en dos documentos de 1970 en los que Juan Ramírez Ruiz hace referencia explícita al concepto, ideal y promesa de Revolución[23]. En el ensayo en el que desarrolla su definición del «poema integral», el

[22] Como señala Carlos Villacorta en su libro *Poéticas de la ciudad. Lima en la poesía de los setenta* (2017): «Si bien no era la primera vez que Lima aparecía representada en la poesía peruana, sí era el primer momento en que la capital articulaba el espacio de escritura de una nueva generación de poetas» (Villacorta, 2017, p. 11). Ver también su apartado «El proyecto urbanístico de Hora Zero» (pp. 46-49).

[23] Con esto no queremos decir que en los mismos Ramírez Ruiz esté refiriéndose directa y exclusivamente al proyecto llevado a cabo por el velasquismo, de ahí que hayamos optado por escribir la palabra Revolución con R mayúscula, para especificar que nos referirnos al concepto en sí, es decir, a un cambio violento en las instituciones políticas, económicas o sociales de una nación. Que dicho cambio se haya

autor señala la «necesidad urgente de que los contenidos revolucionarios se expresen en formas revolucionarias» (1971, p. 111); dice también que «el poema integral se ubicará dentro del contexto socio-histórico, eliminando el divorcio entre tiempo que se vive y problemática que se expresa»; y se refiere a una «experiencia latinoamericana en un lenguaje latinoamericano» en el que «la nueva poesía latinoamericana debe ser instrumento de lucha contra los medios masivos de comunicación alienante que extravían y enajenan la identidad lingüística latinoamericana» (1971, pp. 111-112). Es más, señala que «el primer desafío de esta circunstancia histórica es concretizar la idea de la REVOLUCIÓN. Todo lo demás está por debajo» (1971, p. 116). En una entrevista aparecida en 1970, Ramírez Ruiz afirma que «la poesía participará también en el cambio social. [...] Cuando esté dada la revolución, tal poesía va a estar en plena vigencia», ya que «escribir una poesía nueva es de hecho un acto revolucionario» (Oviedo, 1971, p. 171).

Efectivamente, este «acto revolucionario» es, por lo que puede considerarse a Hora Zero, como un movimiento importante en la nueva poesía latinoamericana, formado por poetas y escritores que nacieron, en su mayoría, en la década de 1940, y cuyas obras dan cuenta de una nueva poesía de la época, como concreción de su propuesta poética de una «poesía viviente», «fresca», «libre», como parte y expresión en sí misma de ese confeso «solitario y franco proceso de ruptura» en que los fundadores del Movimiento Hora Zero se encontraban implícitos y que explicitan en su propio manifiesto. Esto sin olvidar que la vertiente coloquialista, como venimos viendo, venía dándose en el Perú desde Manuel Morales e incluso, ya en el plano latinoamericano, desde 1922 con *El soldado desconocido* del nicaragüense Salomón de la Selva o los *Poemas proletarios* (1934) del mexicano Salvador Novo, como señala José Emilio Pacheco en su ya clásico artículo «Notas sobre la otra vanguardia» (1979)[24].

Asimismo, como también algunos han señalado, se puede afirmar que Hora Zero es reconocido como el mayor esfuerzo para democratizar la poesía en el Perú. Esto guarda relación con el hecho de que durante los años setenta aparecen nuevos sujetos en la poesía peruana y, en este caso, en la horazeriana: el sujeto migrante y el sujeto femenino. Ambos, nuevos sujetos estéticos y políticos de la modernidad periférica, van a proponer una suerte de 'democratización' de la cultura como consecuencia de los

o no dado no es materia de discusión aquí, de lo que se trata es de acercarse al ideal que Ramírez Ruiz, y por extensión *Hora Zero*, plantea en los textos citados. De más está señalar que este autor expresa sus opiniones como integrante de una agrupación literaria, por lo tanto, cualquier declaración política que haya hecho y que acá recogemos, forma parte de un manifiesto literario o de una declaración pública en tanto escritor.

[24] Un significativo estudio sobre este tema es *Poética coloquial hispanoamericana* (1997) de la crítica española Carmen Alemany Bay.

cambios sociales y políticos del momento, y de las reformas propiciadas por el gobierno militar de Velasco, como la ley de reforma agraria, la oficialización del quechua y la reforma de la educación. Es específicamente con relación al proceso velasquista que se puede leer la siguiente expectativa del manifiesto «Palabras urgentes»: «Estamos atentos a lo que se está haciendo en el país», resaltado en negritas, además. Evidentemente, no se trata de proponer que Hora Zero sea la expresión poética del velasquismo —como algunas veces se ha planteado—, pero sí expresa a su manera los procesos y tensiones que se estaban viviendo en esa época.

También resulta muy interesante la ya mencionada propuesta de la «poesía integral» planteada por Ramírez Ruiz al final de su primer libro *Un par de vueltas por la realidad* (1971, pp. 110-118). Este, como teórico del grupo, considera que el poeta debe ser un individuo comprometido con su sociedad y que la poesía es capaz de cambiar el proceso de las cosas, por lo que aspira a una totalización de la realidad: «El poder de la poesía y el arte como forma y factor de conciencia social, es energía suficientemente capaz de hacer avanzar o hacer retroceder una sociedad en su proceso de evolución» (p. 109), donde la «materia de un poema integral es la realidad acontecida y acontecente; y que adviene en sucesos como expresión de los enfrentamientos de las clases en pugna». Más adelante, señala también que «el uso directo del tiempo, del espacio, de gente, de hechos que se protagonizan o no [...] y también recuerdos, anhelos, sensaciones, necesidades y situaciones de todo nivel son solo elementos de la materia de un poema integral» y que «todo poema en sí es una obra que vale por sí misma» y «en cada poema es necesaria una forma diferente de decir las cosas» (p. 110). De este modo, se postula el ideal de vida y poesía, binomio que acontece como una expresión neovanguardista y también en parte neopopulista, al sostener una poesía que dice representar a las mayorías, y, si bien se puede afirmar que la realidad ingresa en la voz de nuevos sujetos textuales, no se ha medido —hasta el momento— el hecho estético del *ventriloquismo*, salvo en el ensayo de Luis Fernando Chueca «Alcances y límites del proyecto vanguardista de Hora Zero» (2015), donde se discute acerca de este punto y se consideran las mediaciones que se expresan en el poeta al «dar voz» al otro en el texto, determinadas por ciertas vivencias, estéticas y objetivos del propio autor (pp. 35-36). En cualquier caso, más allá de esto, el haber planteado el poema como una totalidad resulta en sí un objetivo ambicioso que alcanza sus momentos más intensos y logrados en los ya clásicos *Un par de vueltas por la realidad* (1971) de Ramírez Ruiz, *En los extramuros del mundo* (1971) de Verástegui y *Ave Soul* (1973) de Pimentel.

6. La Sagrada Familia

El siguiente grupo, La Sagrada Familia (1977-1979), nació de una conversación entre Edgar O'Hara y Roger Santiváñez, y estuvo conformado además por los poetas Luis Alberto Castillo, Enrique Sánchez Hernani, Carlos López Degregori, Dalmacia Ruiz-Rosas, Luis Rebaza Soraluz, Julio Heredia, Óscar Malca, las traductoras Marisol Bello y Eleonora Falco, los narradores Guillermo Niño de Guzmán, Guillermo Saravia y Ernesto Mora, y el artista plástico Luis Ángulo «Katongo», autores jóvenes de las universidades de San Marcos y la Católica. En 1977 O'Hara y Santiváñez deciden organizar el grupo, acordando que el primero convocaría a Sánchez Hernani y Niño de Guzmán, y el segundo a Castillo y Mito Tumi —que desistió antes de la publicación del primer número de la revista—, con quienes por entonces editaba en San Marcos la revista de poesía *Escritura* (tres números entre 1976 y 1977). Este grupo inicial y otros autores venían reuniéndose desde 1975 los sábados por la tarde en un bar bautizado con el nombre de Melibea, ubicado en la plaza San Francisco del centro histórico de Lima, por lo que algunos observadores empiezan a hablar de una «generación del 75», distinta a la representada por los autores de Hora Zero. Estas reuniones se prolongaron hasta 1977, cuando aparece el primer número de *La Sagrada Familia*.

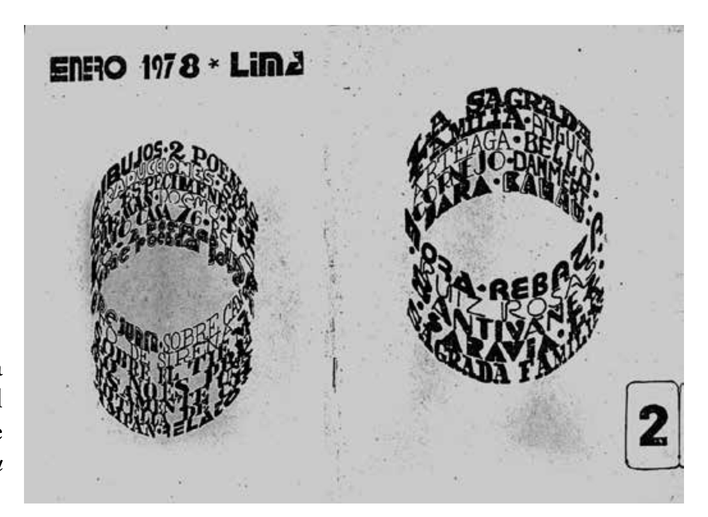


Imagen 7. Portada y contraportada del segundo número de la revista *La Sagrada Familia*, 1978.

Este grupo, surgido durante el gobierno dictatorial de Francisco Morales Bermúdez (1975-1980), profundiza la identificación ideológica entre poesía y política revolucionaria, y a la vez caracteriza a la sociedad peruana como «enferma», en el manifiesto que apareció en el primer número de la revista (abril 1977). Por este motivo, surgen «como una punta de rabia» (p. 1). Hay, pues, en este primer texto

expresiones que parecen anticipar un tanto el tono beligerante acentuado a inicios de la década siguiente, particularmente con los manifiestos de *Kloaka*. Así, por ejemplo, los autores de *La Sagrada Familia* se presentaban de la siguiente manera en el número inaugural de su revista: «Nos declaramos bestias indomables, destructores de esquemas reprimidos y/o represivos. No aceptamos ningún tipo de restricción ni prohibición. Esta afirmación brota del odio, rechazo y desprecio que sentimos por esta sociedad que conocemos y porque queremos fundar otra nueva. […] Observamos que, sabiéndolo o no, todos no somos sino un engranaje en la gran maquinaria de la explotación: es necesario denunciar esta situación a cada instante hasta destruirla» (p. 2).

El segundo número aparece en enero de 1978, e incluye una presentación, fechada en diciembre de 1977, en la que se señala que el sentido de La Sagrada Familia como movimiento es: «formar un polo de jóvenes que desde una posición marxista empiece a trabajar en el campo del arte y la literatura», a la par niega que «quede lugar para el individualismo estéril ni para una práctica artística alejada del trabajo colectivo», por lo que se aboga por «la esperanza en el triunfo del futuro socialista» (p. 1). El tercer número del grupo aparece en agosto de 1978. Este incluye una introducción escrita por Santiváñez (pp. 1-6) en la que señala que siguen «la ideología marxista», realizan «la revisión crítica de la literatura peruana retomando la metodología aplicada por Mariátegui» y buscan «llevar adelante una escritura, una realización poética que asuma y contenga una nueva visión del mundo: la visión proletaria y popular basada en los principios del marxismo» (p. 1). La carátula de este número de la revista se corresponde con este ideario, pues presenta imágenes de Mariátegui, Vallejo, Arguedas, Heraud, el Che Guevara, Marx, Lenin y Mao, y en la contracarátula se incluye esta expresión: «No estamos lejos; algo se prepara. *La sagrada familia* por la revolución». Además, en su primera página «rinde homenaje a la clase obrera y al pueblo explotado del Perú al cumplirse el primer aniversario del gran paro nacional unitario del 19 de julio de 1977» (denominado «martes rojo»)[25]. Finalmente, el cuarto y último número de la revista apareció en marzo de 1979 e incluyó en su última página una suerte de afiche del grupo en «Homenaje a Cuba 1959-1979. CUBA Revolución 20 años» (p. 36).

Todo esto dicho sin perder de vista la dimensión estética en relación con la ideológica, explícita en todos los números de la revista. Por ejemplo, en el primero enfatizaban la búsqueda de «una estética que nazca de nuestra persistencia con el lenguaje y la continua penetración en la problemática humana» (pp. 3-4). En el segundo se hace énfasis en «las reglas propias del arte» y en la dimensión subjetiva de la realidad (p. 2) como una forma de expresar una crítica del exteriorismo y del descuido

[25] Sobre el tema puede consultarse la investigación de Manuel Valladares Quijano *El paro nacional del 19 de julio de 1977* (2013).

característico en varios poetas que en esos momentos seguían las líneas dominantes del narrativo-coloquialismo, sin obedecer a un patrón formal suficiente. En ese sentido, la particularidad de la propuesta de La Sagrada Familia consistió en volver a un trabajo más riguroso con el lenguaje, en diálogo con un intento de rigor ideológico que comprendiera, por ejemplo, estudios de marxismo. En el tercer número de la revista esto se hace más explícito. Se señala: «el objetivo es entregar un trabajo literario que satisfaga al mismo tiempo una apreciable labor formal, así como un alto carácter de agitación política, trascendiendo de esa manera los marcos puramente coyunturales. Nuestro trabajo consiste en la lucha contra la literatura burguesa (sus formas, su ideología) cuestionándola y asimilándola desde una posición revolucionaria dentro del eje que empuja la historia: la lucha de clases» (p. 4). En el cuarto y último número insisten en la discusión contra quienes piensan que en el arte el contenido puede prescindir de la forma: «Entendemos la necesidad de hacer un arte cuya validez histórica se manifieste a su vez en la validez artística. La indesligable unidad del contenido y la forma. El poema debe propiciar no solo el goce estético, sino al mismo tiempo reflexión mediante los recursos formales que hagan de la lectura un acto consciente» (p. 2).

Esta «reflexión mediante los recursos formales» queda muy bien expresada en los poemas que los autores irían publicando en los diferentes números de *La Sagrada Familia*. Un repaso detallado permite distinguir en el primer número el poema «Recorro la ciudad en busca de tu aliento» de Luis Alberto Castillo y los poemas de Edgar O'Hara («la palabra explotación saldrá del diccionario / con el último tiroteo»); Enrique Sánchez Hernani («los días del desenfreno en este inmenso sanatorio / para enfermos mentales llamado ciudad de Lima»); y Roger Santiváñez con textos como «Principio de la explosión» (p. 22). En el tercer número, los de Ruiz-Rosas («odio esta ciudad de viejas casas bombardeadas [...] la ciudad estalla, viscosa, repugnante / como una fruta podrida, reventada»); del propio Santiváñez, con poemas como «Lima» (pp. 32-33) y «Bajo presión» (pp. 33-35); López Degregori con el poema «Un buen día» (pp. 9-13) y O'Hara con dos poemas relacionados al paro nacional de 1977 («la gente anda / a pie: 2000 por los arenales / de San Juan / mientras los helicópteros / ensayan tiro al blanco. / Pero los muertos de hoy serán / las calles de mañana»). En el cuarto número, los de Sánchez Hernani (titulados «Canto de caracolas entonado por la gloria de los luchadores sandinistas y el pueblo de Nicaragua» y «Encuentro con el poeta Ernesto Cardenal»); Ruiz-Rosas con textos como «Homenaje a Cuba + Borges trastocado» o «Recordando un bolero (recordado)» en el que se intercala la canción «Esta tarde vi llover» de Armando Manzanero con actividades de lucha popular durante el paro (*yo no sé si tú me amas, si me quieres o me extrañas* / en seguridad del estado torturado / *solo sé que vi llover* / piedras, palos, aguas de rochabús / *vi gente correr* / bloquear pistas, apedrear tanquetas / *i no estabas tú* / ya no estás); y Santiváñez, quien

publicaría un total de trece poemas en tres de los cuatro números de la revista, siendo el último el titulado significativamente «Preludio de un país incendiado», incluido en el cuarto número de *La Sagrada Familia*, y que concluye con estos versos:

> Pukutay hemos dicho
> como en el corazón de quien abriga un canto próximo
> el alba no es un día más que se abre
> sino esta exacta forma de apoderarse del tiempo
> Los comuneros avanzan por la ladera
> nadie podrá detenerlos
> la guardia civil prepara sus armas
> nadie podrá detenerlos
> los mineros copan íntegramente la Plaza San Martín
> Hay un sudor amargo que nos habla
> de una lluvia eternamente bella
> creada entre los hombres por el sueño y el dolor
> los transeúntes se han quedado detenidos
> un instante, los relojes de la catedral han estallado (p. 17).

Es claramente apreciable, pues, que tal «indesligable unidad del contenido y la forma» nunca deja de desatender una mirada atenta al contexto, lo cual se aprecia incluso en las propias traducciones, como la realizada del inglés por Eleonora Falco a tres poemas del poeta palestino Fawaz Turki en el cuarto número de la revista, a través del cual «La Sagrada Familia rinde homenaje al heroico pueblo palestino que mantiene una intensa y denodada lucha por la recuperación de su territorio en manos del sionismo, comparsa del imperialismo yanqui» (pp. 19-20).

7. Ómnibus y Tres Tristes Tigres

La participación en la escena poética de agrupaciones como Ómnibus (1977-1983) en la ciudad de Arequipa, y Tres Tristes Tigres (1980-1981) en los claustros de la Universidad Católica en Lima, ambas de corte culturalista, fue fundamental en la activación de polémicas y tensiones que redundaron en modificaciones sustanciales en los lenguajes poéticos y en cambios de corte radical en las posturas del poeta frente a la sociedad: de un optimismo guerrillero a un sentimiento de asfixia y desesperanza a tono con los primeros aires del vendaval neoliberal que iba asomando por el país en paralelo con una guerra interna de hondas consecuencias de todo tipo.

Cuarenta años después de la experiencia del grupo de poetas convocados alrededor de la revista *Ómnibus* («el 7 de julio de 1977, tal vez dos días antes, tal vez dos días después»), Oswaldo Chanove publicó un emotivo y evocador testimonio en verso,

Lanzo mi mano como una daga contra el horizonte (2017), en el que se interroga sobre la trayectoria y las inquietudes que singularizaron a este grupo literario conformado por él mismo, Alonso Ruiz-Rosas Cateriano, Dino Jurado Adriazola, Rosa Elena Maldonado Valz, Charo Núñez y Misael Ramos. Un acercamiento más detenido y pormenorizado de esta agrupación, por lo menos en sus líneas generales, se encuentra en la antología de poesía arequipeña de los ochenta *Viva voz*, de Rolando Luque Mogrovejo, publicada en 1990, y en la que están incluidos varios autores de *Ómnibus*, tomando muchos poemas de las propias páginas de la revista, quince números en total publicados entre 1977 y 1982.



Imagen 8. Mauricio Maldonado, Misael Ramos, Oscar Malca, Oswaldo Chanove, Patricia Alba, Eliana Llosa, Dino Jurado y Alonso Ruiz Rosas, de Ómnibus.

A medio camino entre esos años, específicamente en 1980, hicieron su aparición en la escena cultural limeña los jóvenes poetas Raúl Mendizábal, Eduardo Chirinos y José Antonio Mazzotti, quienes se harían llamar, durante el corto tiempo en el que colaboraron juntos, por el llamativo sobrenombre de Tres Tristes Tigres. Fue bajo este apelativo que codirigieron, desde la Universidad Católica, donde eran estudiantes de literatura, los dos números de la revista de poesía *Trompa de Eustaquio*, publicados en setiembre de 1980 y abril de 1981. Esta revista acogió en sus páginas, además de algunos

textos de sus tres directores, parte de la novísima producción poética limeña, como la del propio Chanove, Julio Heredia, Óscar Malca, Renato Sandoval, Rafael Moreno, Peter Elmore, Giovanna Pollarolo, Mariela Dreyfus, Patricia Alba, Rossella Di Paolo y Milka Rabasa, o de autores consagrados como Antonio Cisneros. Chirinos publica el poema «El Derby de las jirafas y de los omnibuses» bajo su alter ego Horacio Morell, que da título al que sería su primer poemario, *Cuadernos de Horacio Morell* (1981), así como los poemas «Las rocas muertas» e «Historia vieja», que incluiría en su segundo poemario *Crónicas de un ocioso* (1983). Mazzotti publicaría, entre otros, los poemas «De Mahler o remedio contra la poesía» y «Primera mañana de otoño». Mendizábal haría lo propio con «Para catapultar este poema…», «Si vienes por mi casa», «S. dijo hoy que…» y «Despertaré hora y cuarto antes de lo acostumbrado…». Resulta notable en estos jóvenes poetas de entonces su capacidad de manejar ritmos eminentemente líricos antes que documentalistas, es decir, su capacidad de cantar antes que de contar (la frase es de Mazzotti en declaraciones públicas), si bien en buena medida los poemas siguen inmersos en un lenguaje conversacional. Es como si otorgaran a la retórica de las décadas de 1960 y 1970 un nuevo aire de frescura y juventud, de musicalidad interna que ya no apela directamente a los temas sociales —y, si lo hacen, es siempre desde una sólida formación literaria y rítmica—. A eso hay que añadir el uso del humor, la ironía y el autosarcasmo, sin mayor tono de solemnidad.

Sobre los Tres Tristes Tigres, dos testimonios valiosos son los de Eduardo Chirinos «Una vieja fotografía en blanco y negro» (2003, pp. 57-60) y las páginas que Mazzotti le dedica en su ensayo sobre poesía de los años ochenta, *Poéticas del flujo* (2002, pp. 97-98). El primero destaca la publicación que este grupo propició: «En su modestia gráfica, *Trompa de Eustaquio* fue un espacio abierto para todos aquellos y aquellas que en un momento de eclosión generalizada decidieron sacar sus poemas del closet y ofrecerlos al mundo. Claro que no era la única tribuna, también estaban *(Sic)* y *Calandria*» (Chirinos, 2003, p. 58). Mazzotti, por su parte, señala que «el nombre del grupo editor de la revista no sirvió para crear ningún movimiento literario, sino solo para dar testimonio de la comunión y la fe dislocada de esos tres jovencitos por situar nuestra poesía en el Perú» (Mazzotti, 2002, p. 98). Y el propio Mazzotti añade, poniendo en contexto social esta iniciativa de promoción cultural y activismo literario, que la «procedencia clasemediera» de los Tres Tristes Tigres y su «relativa marginalidad frente a los hijos de una rutilante burguesía neoliberal que veía en los intelectuales piezas de cuestionable ascenso social y sospechoso progresismo político» contribuyeron a «reforzar una solidaridad que ha persistido» (p. 97).



Imagen 9. Portada del número 1 de la revista *Trompa de Eustaquio*, 1980.



Imagen 10. Raúl Mendizábal, José Antonio Mazzotti y Eduardo Chirinos (Tres Tristes Tigres).

Lo que tienen en común tanto Ómnibus como Tres Tristes Tigres es el hecho de ubicarse en esa línea poética que empieza a distanciarse de la ideologización marcada que caracterizó a los anteriores grupos. Es decir, ya en el segundo belaundismo (1980-1985), y con Sendero Luminoso en marcha, comienza una corriente de desencanto utópico que prefiere indagar en otras rutas más acusadamente artísticas, una recuperación de los años sesenta, pero desde los desencantos propios de esta época y con el añadido de la cultura de masas, como es el caso del cómic en Ómnibus, o el ludismo en los Tres Tristes Tigres.

8. Kloaka

Esta agrupación de escritores y artistas (pintores, músicos, *performers*) se desarrolló de manera muy cercana a la vorágine misma de la violencia propia de esos años, y se desenvolvió activamente entre 1982 y 1984, a través de recitales literarios, publicaciones, manifiestos y declaraciones públicas. Kloaka fue fundada en setiembre de 1982 por los poetas Roger Santiváñez, Guillermo Gutiérrez y Mariela Dreyfus, y el narrador Edián Novoa. Muy poco tiempo después se sumaron los poetas Domingo de Ramos, José Alberto Velarde, Julio Heredia, Mary Soto y el pintor Carlos Enrique Polanco. Los miembros de Kloaka adoptaron en su activismo una actitud anarco-lumpen (con fibras comunes con el lumpen-proletariado), aunque con fuertes

elementos de crítica social[26]. En el fondo, todo ello tomaba una cargada expresión de negatividad y desafío, dirigidos fundamentalmente contra aquello considerado como parte del mundo burgués o asociado al poder en sentido amplio. En su ensayo «*Cultures ultrapériphériques, mondialisation et paroles littéraires*», Daniel Castillo Durante ha denominado a este universo poético como «*une rhapsodie cloacale*» (2003, pp. 18-20). Y aquí es importante destacar la expresión «gran civilización = tubos y cloacas», que Jacques Lacan sentenciara en Burdeos, Francia, el 20 de abril de 1968, a instantes de los días de Mayo del 68 (2007, p. 87), y así lo recuerda también en sus seminarios («La civilización es la cloaca») (2009, p. 106). Lacan, definitivamente, desconocía el verso de Nicanor Parra: «El mundo moderno es una gran cloaca» (1954, p. 140). Para el caso concreto del movimiento Kloaka, nacido en el Centro Histórico de Lima, ya su nombre mismo decreta que, tras la enfermedad, el país se encontraba en un proceso «infernal y desesperante».

---

[26] Respecto a la conjunción «anarco-lumpen» hay que recordar que durante mediados de los setenta e inicios de los ochenta hubo decenas de partidos y frentes izquierdistas, y existía una presión fuerte para que los jóvenes universitarios se identificaran con alguno de ellos y militaran en sus filas. En ese sentido, el significado de dicha expresión indica, por una parte, el rechazo a la militancia activa en un partido político —sobre todo de la izquierda legal— y, por otra, una atracción por todo lo antidisciplinario y marginal, en el límite de lo delictivo o criminal. Esto dicho sin dejar de considerar que tanto Santiváñez como Dalmacia Ruiz-Rosas continuaron militando hasta mediados de los ochenta en el Partido Comunista Revolucionario–Clase Obrera, liderado por Manuel Dammert Ego-Aguirre. Por lo demás, los «anarcos» eran ávidos lectores del pensamiento anarquista, muy popular entonces; de ahí su opción por el amor libre (aún entonces la sociedad peruana era de costumbres católicas acendradas y pacatas) y vivir en comunidad, así como su férrea posición en contra del Estado y la apuesta, no por la democracia representativa, sino por la democracia directa. Lo lumpen se refiere básicamente a asuntos de comportamiento y apariencia. Malas maneras en general, como vestir desaliñado, sucio, el pelo largo y desordenado; boicotear actos culturales ajenos, orinar o vomitar en la calle, llegar tarde, borracho o bajo efectos de la droga a conferencias o presentaciones, e incluso la ejecución de pequeños hurtos y «mataperradas». Lo lumpen también se asociaba a Kloaka en el hecho de frecuentar lugares degradados y asociados a gente considerada de mal vivir. Algunos poetas adoptaron en su vida cotidiana la actitud agresiva y el lenguaje lumpen, lo que los hacía personas insoportables para quienes tenían una concepción más convencional de la conducta social. Como señala Miguel A. López a propósito de Kloaka y de otros colectivos artísticos afines en actividad durante aquellos años: «Las agrupaciones contraculturales demandaban una forma distinta de identificación y comunicación colectiva a través de sus cuerpos deliberadamente asociados con lo marginal, con la escoria, con aquello que no tenía lugar en una sociedad tradicional» (2017, p. 163).



Imagen 11. Portada del primer número de la revista *Kloaka*, 1984.



Imagen 12. Mary Soto, Domingo de Ramos, José Alberto Velarde, Roger Santiváñez, Mariela Dreyfus, Edián Novoa y Guillermo Gutiérrez, del movimiento Kloaka.

Este proceso indudablemente guarda relación con la violencia política como opción individual. Esta opción es aludida indirectamente en un documento interno redactado en junio de 1983: «Políticamente Kloaka se define como un movimiento revolucionario, alianza de individualidades libres, cada quien dueño de elegir su exacta ubicación personal dentro de una ideología radical de izquierda. Esto quiere decir que existe plena libertad para adscribir al marxismo (en cualquiera de sus matices) así como situarse en alguna otra posición de izquierda, o permanecer sencillamente como enemigo del Orden establecido» (De Lima, 2013, p. 449)[27]. En tanto Kloaka no era una agrupación política, sus declaraciones políticas se entienden ante todo como parte de su manifestación literaria. Lo central es esa identificación como «enemigos del Orden establecido» en cualquiera de sus formas. Los poetas de este grupo se asumían estas formas básicamente desde una posición anárquica, vitalista, suburbana y marginal, con una fuerte experimentación en el mundo de las drogas duras. Desde una posición de militancia revolucionaria, los poetas de Kloaka eran vistos como decadentes, o como los poetas malditos.

Respecto al contexto en que escriben los autores de Kloaka, el poeta y crítico Rodrigo Quijano señala en su ensayo «El poeta como desplazado» que durante la década del ochenta se da un resquebrajamiento cultural y político que es fundamental

[27] En su «Mensaje urgente» este grupo manifiesta que «la violencia puede transformar este mundo asesino: todo aquel que vive lo sabe» (De Lima, 2013, p. 457).

a la hora de realizar «una evaluación de lo literario y específicamente del ejercicio poético» (1999, p. 46). Se trata de una ruptura que presupone «la aparición de un nuevo escenario cultural y simbólico, lo que implica la desarticulación de todo el escenario político y el correspondiente derrumbe de las múltiples asociaciones de este escenario como ejercicio literario» (p. 45). Quijano se refiere a que durante la dictadura militar de Morales Bermúdez fue posible, sobre todo en los últimos tres años (1977-1980), organizar una respuesta gremial y política. Por ejemplo, el contundente paro nacional del 19 de julio de 1977 obligó al régimen militar a considerar una apertura hacia la democracia y convocó a una Asamblea Constituyente que presidió el líder opositor Víctor Raúl Haya de la Torre (1895-1979) y culminó con la nueva Constitución de 1979. Eran también años de auge de la izquierda democrática, que en 1983 ganaría la alcaldía de Lima con Alfonso Barrantes Lingán (1927-2000). Sin embargo, ya a mediados de los ochenta se veía de manera clara la pérdida paulatina de las libertades civiles y la polarización creciente del país por la presencia de la violencia política. Existen «pocos momentos» en el Perú, afirma Quijano, «de tan brusca como continua polarización de la sociedad y de desaparición de espacios desde los cuales articular una voz» (p. 46). De esta forma, la violencia imperante durante el periodo produjo sus propias huellas en la poesía. Un ejemplo concreto ofrecido por Quijano es precisamente la agrupación Kloaka.

Con relación a esas huellas, el lenguaje poético de Kloaka se radicalizó en el uso de variados y contradictorios registros, que trascendían y transgredían la tradición estrictamente narrativo-conversacional[28]. Mazzotti describe a Kloaka como «una agrupación de poetas contestatarios» donde destaca «el grito estentóreo de los manifiestos y los *happenings* con un fuerte contenido de rechazo frontal a la situación de deterioro generalizado de la sociedad peruana» (2002, p. 32). Posteriormente puntualiza: «el activismo de Kloaka no conducía a ningún fin social consciente. A pesar de su adhesión nominal al socialismo en abstracto y a la liberación de los sentidos mediante la experimentación sexual y con las drogas, el acento de su grito y de sus

[28] Sobre este y otros temas relacionados con *Kloaka*, se pueden consultar los prólogos de las antologías *La última cena* (Mazzotti y otros, 1987, pp. 9-14) y *El bosque de los huesos* (Mazzotti & Zapata, 1995, pp. 9-53), así como los estudios de Juan Zevallos Aguilar (2002, 2004, 2009) y el de José Antonio Mazzotti (2002), específicamente el capítulo 4 (pp. 131-172). A propósito de los manifiestos de Kloaka, Giancarla Di Laura ha destacado la incorporación de lenguas indígenas y la importancia de figuras autóctonas y términos quechuas (2015, pp. 137-146), mientras Luis Fernando Chueca ha trabajado la radicalización de Kloaka a partir de un manifiesto en particular titulado «Vallejo es una pistola al cinto» (2015, pp. 113-136). Rocío Ferreira, por su parte, ha apreciado en tres poemas de Dreyfus, Soto y Ruiz-Rosas, publicados entre 1983 y 1984 en revistas vinculadas al grupo, «la creación de una poesía innovadora que recoge voces y cuerpos impuros, marginales, deseantes y deseados pocas veces representados, escuchados o apreciados, y que se rebelan en contra de construcciones sociales de comportamiento e identidad genérico-sexual» (2014, p. 29).

agresiones se ponía en el malestar social e histórico antes que en la ilusión política. Kloaka pasó de una efervescencia intensa por la Revolución sin apellidos al desencanto anarcoide en poco menos de unos meses» (p. 179). Dichos rasgos no eran exclusivos de esta agrupación, sino compartidos por todo un sector de la juventud insatisfecha y con alguna formación política, si bien no militante. Y con relación a la «caprichosa» utilización de la letra «k» en lugar de la «c» (cloaca), señala la antología *El bosque de los huesos,* que ello «obedecía no solo a un afán de contradecir la convención ortográfica, sino también a una búsqueda de contacto directo y sin ambigüedades con la oralidad que se pretendía privilegiar dentro de la escritura» (Mazzotti & Zapata, 1995, p. 37).

Por otro lado, Kloaka pasó por una ruptura interna en enero de 1984, cuando fueron expulsados cuatro de sus integrantes —Julio Heredia, Mariela Dreyfus, Mary Soto y Guillermo Gutiérrez— por lo que los otros miembros consideraron su inconsecuencia hacia el grupo (ver el manifiesto «Parte de expulsión» en Zevallos, 2002, p. 84). Los «aliados principales» Dalmacia Ruiz-Rosas y José Antonio Mazzotti se integraron activamente como parte de la «Instancia Suprema» de Kloaka y editaron algunos de los manifiestos más urticantes del grupo, como «Quema de basura: carta a los imbéciles de la poesía peruana» (Zevallos, 2002, p. 87-88), contra Martín Adán, Alejandro Romualdo, Antonio Cisneros y Jorge Pimentel, y «El gran Pachakuti ya comenzó» (Zevallos, 2002, p. 85-86), anunciando apocalípticamente que la sociedad peruana se deslizaba hacia el desastre de una guerra civil. También editaron en el verano de 1984 el único número de la revista *Kloaka*, con carátula e ilustración interior del pintor Carlos Enrique Polanco.

9. Urcututu

En 1983, en Iquitos, el actor y director cusqueño Manuel Luna Mendoza convoca a los jóvenes poetas Carlos Reyes Ramírez, Percy Vílchez Vela y Ana Varela Tafur, tres estudiantes de la Universidad Nacional de la Amazonía Peruana (UNAP), a unirse al grupo Urcututu (voz onomatopéyica del búho, ave de la sabiduría) que él había fundado en 1979 en dicha ciudad de la Amazonía como un grupo exclusivamente teatral. Los jóvenes poetas, entonces inéditos, publicaron casi de inmediato un órgano de expresión afín al grupo: la revista *Carachama*, así nombrada en homenaje a un conocido pez de la selva. Apareció entre 1984 y 1985 en un total de seis números. La revista de pequeño formato en papel bond sirvió para difundir —en mítines del Frente de Defensa del Pueblo de Loreto, en calles y localidades aledañas a Iquitos, en eventos culturales— las primeras creaciones de los jóvenes poetas y otros aspectos de la cultura amazónica en general.

En octubre de 1984, el grupo difundió en una hoja suelta su primer manifiesto, titulado «La mirada del búho». En él postulaban, entre otros puntos, lo siguiente:

> Como ayer, como hoy y como siempre, el tema decisivo, vital e intransferible de toda expresión artística es el hombre. En una sociedad injusta donde los genocidios de todo tipo son una constante histórica, la liberación de ese hombre es una tarea urgente que incluye la revaloración de su patrimonio cultural, la afirmación de su sabiduría secreta, de su humor compartido y el rechazo de las patrañas propaladas en su contra. En la historia de la literatura amazónica, es extremadamente difícil, por no decir imposible, encontrar una obra que capte con profundidad el alma amazónica. La mayoría de los autores ha caído en el descriptivismo, el antropologismo, el sociologismo y el misticismo. Este pobre resultado es consecuencia lógica de la irresponsabilidad con que se ha encarado hasta ahora la causa de la literatura. Es que la literatura, como todo arte, es una vocación tiránica, excluyente y despótica, cuyo horario es a tiempo completo más las ocho horas diarias, vale decir que exige del supuesto artista todas sus facultades humanas. Por lo tanto propugnamos un cambio en el análisis crítico, consistente en descubrir el valor artístico de la obra (s/n).

Urcututu se mantuvo activo hasta finales de dicha década y consideró que su misión más importante era interpretar artísticamente la Amazonía. Una expresión palpable de esta misión puede apreciarse en la poesía de Ana Varela, particularmente la de inicios de la década del noventa en su primer poemario, *Lo que no veo en visiones* (1992). En este, la Amazonía no solo se expresa como espacio físico, sino como parte esencial de la subjetividad poética en consonancia con el periodo de la violencia política. Estos elementos, entretejidos en el cuerpo textual, permiten una lectura de lo social situada en esta región del país, siempre ignorada por la clásica división costa/sierra del debate peruano. Ana Varela consigue una interpretación amazónica que, sin embargo, es representativa de toda la comunidad imaginada nacional, como se aprecia en su poema «Desde entonces las aguas»:

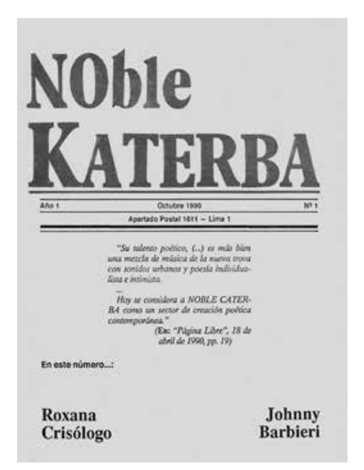
> ¿De dónde llegan extrañas voces que nos atormentan?
> ¿De dónde nos llaman para seguir caminos maliciosos?
> Aún huimos perseguidos por aires desconocidos
> y naufragamos suplicando en ríos falsificados.
> Mientras las calles nos traen noticias de desaparecidos,
> una quebrada llamada poza del amor
> nos aguarda en los pedregales de Shucushyacu.
> Desde entonces las aguas esconden nuestros sueños
> pero escuchamos hablar de guerra en lugares cercanos.
> Dueños de un tiempo memorable y herido,

descansamos afiebrados por el sol
mientras las sierpes se alistan en sus madrigueras.
Ya el siglo fenece en campos dolientes
y la tarde que limpia el día
es una mirada acechante detrás del monte (1992, p. 16).

Como veremos a continuación, el anunciado fin y muerte del siglo XX en esos «campos dolientes» de la nación todavía albergará a otros grupos poéticos significativos en lo que resta de su última década, la de 1990.

10. Neón / Noble Katerba / Estación 32

La efervescencia colectiva se mantuvo a inicios de los noventa con grupos como Neón, fundado en la Universidad de San Marcos, y conformado por Carlos Oliva (1960-1994), Juan Vega Moreno (1965-1996), Leo Zelada, Miguel Ildefonso, Paolo de Lima, Héctor Ñaupari, Olga Saavedra y Milagros Salcedo; Noble Katerba, fundado en la Universidad Villarreal, y conformado por Jhonny Barbieri, Leoncio Luque, Roxana Crisólogo, Gonzalo Málaga, Pedro Perales, Manuel Cadenas e Iván Segura; y Estación 32, fundado en la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle – La Cantuta, y conformado por Rafael Hidalgo, Enrique Palma, Miguel Velásquez, Fernando Rado, July Tinoco, Martín Taboada, Giovanna Ibarra y Ángel Berdejo. Esta efervescencia, no obstante, fue mayor por el interés por contar con una plataforma de difusión y de participación en el campo literario, que por sostener una identidad sobre la base de una postura estético-ideológica en una coyuntura en la que, por lo demás, el propio concepto de identidad había entrado en crisis. Este giro cultural se relaciona con el descrédito de las utopías colectivas en el marco de la implantación del neoliberalismo tras el velo de la postmodernidad, si bien el impacto de la violencia política era prácticamente total en todos los ámbitos del país.


NOble KATERBA

Año 1 | Octubre 1990 | Nº 1

Apartado Postal 1611 – Lima 1

"Su talento poético, (...) es más bien una mezcla de música de la nueva trova con sonidos urbanos y poesía individualista e intimista.

— Hoy se considera a NOBLE CATERBA como un sector de creación poética contemporánea."

(En: "Página Libre", 18 de abril de 1990, pp. 19)

En este número...:

Roxana Crisólogo

Johnny Barbieri

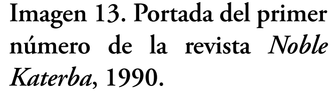

Imagen 13. Portada del primer número de la revista *Noble Katerba*, 1990.


Imagen 14. Johnny Barbieri, Leoncio Luque, Pedro Perales, Iván Segura y Roxana Crisólogo, integrantes del grupo Noble Katerba.

La agrupación Noble Katerba aparece en 1990 como parte de una «estructura de sentimiento» (para utilizar el conocido concepto de Raymond Williams[29]) que provenía de experiencias inmediatamente anteriores en la propia Universidad Villareal a través de cenáculos como Neo-Babel, Estigma o Mural, como atestiguan en su antología grupal *Persistencia vital* (*Noble Katerba*, 2007, pp. 5-6). Por su parte, el nombre del grupo Estación 32 es un guiño irónico a la situación que se vivía en Lima. Como ha testimoniado Rafael Hidalgo, los integrantes del grupo, tras salir de reunirse a leer sus poemas en su casa del distrito de Pueblo Libre, se topaban con una pared que decía: «Prohibido estacionarse»:

> Era la época de los coches bomba y frente a mi casa había un laboratorio alemán. Así que, cuando salíamos del taller por la puerta pequeña del garaje, había que agacharse y, al levantar la cabeza, nos encontrábamos con una visión frente a nosotros: leíamos solo 'Estación'. Esa palabra se nos quedó fijada a todos. Lo demás cayó por su propio peso. Encontramos una relación a ello con la estación ferroviaria de Chosica y la

[29] Lo que Williams nos enseña con este concepto es el no desdeñar la aparición de nuevas formas sensibles de conciencia social en el proceso mismo de su composición; es decir, previas a su cristalización doctrinaria o ideológica. Se realiza de este modo un análisis histórico que no se circunscribe solamente a sucesos anteriores, ya realizados, sino que se considera la malla de relaciones sociales de todo tipo tal como son experimentadas por una serie de sujetos culturales y la manera en que se relacionan con ellas. La idea es, pues, captar esta red como proceso vivido en lo actual mismo. Williams desarrolla este concepto en su libro *Marxismo y literatura* (1977), ver específicamente, parte II, capítulo 9, págs. 174–185. Son útiles también los comentarios de Altamirano, 1990, págs. 39–42; y de Altamirano y Sarlo, 1983.

> altura aproximada en la que se ubica La Cantuta, el km. 32, que se convertiría en el centro de nuestras operaciones» (Velita, 2010, p. 2).

Por último, el nombre del grupo Neón (prácticamente un colectivo en el que gente distinta entraba y salía o fluctuaba alrededor) resulta de una clara respuesta a la situación de apagones constantes que se vivía en la capital.

Sin embargo, llama la atención que Neón, en el manifiesto con el que se dio a conocer en 1991 (el año más feroz de la guerra interna en Lima), haga temprano eco de lo antes dicho al entender el acto creativo como «subversivo y radical» pero viendo estos conceptos como parte de un ser humano «ajeno a todo dogma político o ideológico en absoluto» (p. 1) y considerando que los poetas del grupo se desarrollaban «en un contexto despojado de los mayores ideales que alentaron a otras generaciones, pues ahora parece solo un sueño el pensar en la liberación final de la humanidad» (p. 2). Dado que se trataba de un grupo nacido en la Universidad de San Marcos, cuyas actividades se llevaron a cabo en toda la gran Lima, resulta altamente inquietante considerar que para Neón la álgida violencia política entre el Estado y Sendero Luminoso que ellos mismos presenciaban de mil maneras no representase un dato relevante ni secundario en su planteamiento inaugural como agrupación poética, apoliticismo que claramente se entiende como un signo del fracaso de los discursos revolucionarios precedentes[30].

Los jóvenes clasemedieros de Neón optaban como una forma de respuesta, «dialogar» directamente con los discursos post, articulados en la promoción de una generación X, es decir, ausente de una visión proyectiva de la vida y de lo social en general. La luz (eléctrica, moderna) que el grupo propone o busca desde su propio nombre guarda consonancia con ese giro cultural en el cual el término «ideología»

[30] Una hipótesis ante esto puede estar en el hecho de que, para inicios de los noventa, el recrudecimiento armado de Sendero Luminoso era percibido como «sonidos de petardos de dementes» sin mayor trascendencia real, tal y como denunciara Carlos Oliva en un testimonio a propósito de un recital sanmarquino de Neón el 17 de mayo de 1991 en el campus de dicha universidad (Oliva, 1995, pág. 5. Para una reflexión sobre la poesía de inicios de los años noventa y su relación con la violencia política a propósito de este recital, véase Chueca, 2001, pp. 118-119). La «ciudad acorralada», de la que habla el investigador Dynnik Asencios en su libro homónimo (2016) sobre los jóvenes de los barrios clasemedieros y populares de Lima entre mediados de los ochenta e inicios de los noventa, ofrece un diagnóstico que nos sirve para profundizar en este sintomático manifiesto de Neón: el anunciado «equilibrio estratégico» de Sendero Luminoso, y lo que este movimiento dio en llamar como *el primer año de la década del triunfo*, era tan solo una afectación ante los numerosos cuadros asesinados por la represión del Estado, por lo que aglutinaba en sus filas a jóvenes literalmente golpeados por una de las peores crisis económicas del país (cambios de moneda, inflación muy elevada, el Perú como no alineado a la corriente económica mundial, éxodo masivo, etcétera) que no contaban con la debida preparación político-comunista, a diferencia de los cuadros formados desde los sesenta (los años del círculo literario Javier Heraud, Gleba Literaria y Estación Reunida) y setenta (Hora Zero, La Sagrada Familia), es decir, que tuvieron más de una década para prepararse a conciencia para la lucha armada.

fue estratégicamente neutralizado al cargarse de un significado peyorativo en un Perú que empezaba a ser hegemonizado por una dictadura chantajista y corruptora. En medio de una Lima acorralada y desesperada, surge la figura del poeta como salvador o sanador de esos tiempos oscuros. Es por ello que, en abril de 1994, Roger Santiváñez, en un homenaje realizado en el Instituto Peruano-Ruso al poeta Carlos Oliva, pocos meses después de que falleciera bajo las ruedas de un coche, sostuviera que «Oliva es el héroe de nuestra época. Murió por salvarnos a nosotros. De eso estoy seguro. He allí su poesía y su gloria» (Santiváñez, 1997, p. 7).

Dos años después, otro poeta de Neón, Juan Vega, considerado como el ideólogo del grupo y redactor de su manifiesto, fallecería en circunstancias parecidas a las de Oliva. La ciudad de Lima, implacable, no solo era el espacio de escritura para sus poetas, sino que se trastocó en una verdadera máquina de matar «a 200 Km. P/H», como expresara el propio Oliva en su «Poema sin límites de velocidad», incluido en su poemario póstumo *Lima o el largo camino de la desesperación* (1995), y que reproducimos a continuación:

He visto una ciudad
        una avenida
        una calle inundada de cantos
De poemas sonando como bocinas de carros
Y autopistas sin guardias de tránsito
Poemas a 200 Km. P/H
Libres
      raudos
            veloces por llegar
a los oídos del mundo
donde la ansiedad
        la droga
        y los atropellos
inventan colores siniestros
Y en medio de todo
                Yo con mi bocina
                Yo con mi voz levantada
Entre tantos accidentes
Risueño
        Ilusionado
                  Y sin más palabras
Que estos versos sin frenos por las avenidas (1995, p. 7).

El optimismo, la actitud vital y la ilusión de que podían hacer gala los poetas de las décadas anteriores, habían sido alterados también en el Perú de los últimos años

de la conflagración interna. Y es que se trata de una poesía producida en medio de una guerra y en una época por ello mismo convulsa y angustiada, cuyos versos no llegan a encontrar un anclaje específico más allá de su propia autorreferencialidad, es decir, en la poesía misma a través del grito de una aflicción que busca salir a flote en medio del caos y desde la luz-señal de auxilio de Neón. Este grito, expresado a través de la metáfora de poemas como autos corriendo sin frenos por la ciudad a doscientos kilómetros por hora, es testimonio contundente de una realidad que no ofrecía salidas fuera de la guerra, la miseria y las drogas. Ese grito manifiesta una abierta voluntad de choque («ir ilusionado y risueño sin frenos buscando la muerte») en el que todas las contradicciones estallan. Se trata de un grito acorde con una Lima «*in motion, in transition*», como señala Jill Kuhnheim en su análisis del poemario de Oliva y de este poema en particular, en su libro *Textual Disruptions* (2004, pp. 103-105).

11. Inmanencia

A finales de los noventa la situación es muy distinta en el Perú. Son los años de consolidación de la dictadura fujimorista, si bien ya para 1998 empiezan a surgir con nitidez voces disidentes en el campo cultural. Un claro ejemplo se da en ese mismo año cuando cuatro jóvenes poetas estudiantes de Literatura de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Enrique Bernales (Lima, 1975), Carlos Villacorta (Lima, 1976), Florentino Díaz (Lima, 1976) y Chrystian Zegarra (Trujillo, 1971) forman el grupo Inmanencia, que agita el —por entonces adormilado— ámbito literario en que se inscribe por su propuesta y por la temática que desarrolla. Ambas implican un «espacio de ritualización» en la poesía peruana y el uso de un «lenguaje misterioso y hasta sagrado», como señala uno de sus miembros, Carlos Villacorta[31]. En el mismo sentido, el crítico Iván Ruiz Ayala ha señalado lo siguiente:

> La propuesta de Inmanencia se inscribe clara y objetivamente en una opción anti-setenta y ochenta. Parecería ser un simple remedo de décadas pasadas; sin embargo, jamás la historia se repite. ¿Dónde radica la diferencia, entonces? Quiero imaginar que frente a la poesía de lo banal, del más absoluto despojamiento de la carga mágica o sagrada de la palabra, en pleno auge del neoliberalismo económico, estos jóvenes –como el arte de toda las épocas– van contra la corriente y afirman aquello que niega su tiempo: la creencia en los poderes de la palabra como medio para romper la distancia entre el hombre y su entorno[32].

[31] http://grupoinmanencia.blogspot.pe/2009/09/inmanencia-en-los-noventa.html

[32] http://grupoinmanencia.blogspot.pe/2009/09/inmanencia-y-la-critica.html

Posteriormente se integraría a Inmanencia Arturo Gonzales, quien se incorporó como quinto miembro a partir del segundo y último libro de poemas de la agrupación. En conjunto, publicaron *Inmanencia* (1998) e *Inmanencia: regreso a Ourobórea* (1999); al respecto conviene considerar lo señalado por el escritor y crítico Luis Alfredo Vargas Durand en el prólogo de este segundo libro: si en el primero «se propuso la poesía como un medio para alcanzar el absoluto» (p. 3) —ese espacio iluminado que une cielo y tierra en perfecta comunión y que Inmanencia reivindica—, «por medio de un discurso que incluso testimoniaba haberlo alcanzado» (p. 3), en la segunda publicación, «el enfrentamiento penoso con las limitaciones humanas aparece recurrentemente en los poemas», como producto de «un natural agotamiento de una forma de por sí insostenible y la simple evolución artística» (p. 3). No obstante, en este segundo libro grupal, como señaló entonces José Güich Rodríguez, no se claudica en los postulados iniciales de Inmanencia, sino que más bien se profundiza un «espíritu de cuerpo y una escritura cuya subversión no se nutre del disfuerzo político o del onanismo experimental, sino de la iluminación mistérica» (Güich, 1999).



Imagen 15. Enrique Bernales, Arturo Gonzales, Florentino Díaz, Carlos Villacorta y Chrystian Zegarra, del grupo Inmanencia.

Inmanencia aparece a fines de la década de 1990, tras el surgimiento de algunos nombres significativos de la nueva poesía peruana y en un contexto de parálisis, tal como lo comenta otro de los integrantes del grupo, Enrique Bernales:

> Después de que a comienzos de la década surgieran voces importantes dentro de la nueva poesía peruana como Montserrat Álvarez con su libro *Zona dark* (1991), Victoria Guerrero con *De este reino* (1993), colectivos poéticos como Neón que incluía a poetas como Miguel Ildefonso, Carlos Oliva, Paolo de Lima, otros grupos como Noble Katerba donde participó Roxana Crisólogo, y después de la continua actividad de recitales de poesía por esos primeros años de los noventa, lo que siguió fue un gran vacío. Ya no había recitales, ni grupos, todo se paralizó. De lo que fue la joven movida poética en Lima no quedaba nada, consecuencia también del miedo que desencadenó la represión brutal del régimen durante la guerra interna que atravesaba por sus momentos definitivos. Ese vacío sin lugar a dudas lo llena Inmanencia en 1998[33].

La idea de «vacíos llenados», presente en la reflexión de Bernales, puede ser retomada para hacer un alto en este detallado recuento de grupos poéticos peruanos. Nos referimos a la poética femenina como parte de este concepto de «engrupamiento» que caracteriza al presente trabajo. ¿Es la mujer un vacío en esta historia de poetas como parte de un núcleo de micropolítica de activismo estético desde la revolución cubana hasta la hegemonía neoliberal en el fujimorato de finales del siglo XX? Pensemos primero en los años cincuenta y su debate entre poesía pura y social. Ahí resplandece *la* escritora canónica de la poesía escrita por mujeres en el Perú: Blanca Varela. Esta canonicidad, sin embargo, todavía no había revelado de manera amplia una estética que vinculara su escritura con una poética que expresara abiertamente la situación de la mujer. En paralelo a esta situación, la mujer irrumpe en el escenario político de los años sesenta y setenta con su militancia, pero su papel continuará siendo el de subordinada en relación a sus compañeros; sin embargo, empezarán las primeras tensiones en este campo y una demanda por espacios de dirigencia. De allí que en el campo cultural también haya estado relegada o invisibilizada la participación de las mujeres, lo cual se puede apreciar en el número de poetas varones que conformaban los grupos poéticos

[33] Por último, Chrystian Zegarra ha expresado que el grupo buscó «una revolución estética cuyo radicalismo apuntó a despertar del letargo al ambiente literario de su época con el fin de despejar su estado de "fatiga intelectual". Para lograr este objetivo, se enfocó sobre la base de referentes míticos, esotéricos, filosóficos e incluso místicos. La idea fue plantear un regreso a las fuentes primarias de la palabra —sacralizar la experiencia verbal— con el fin de hacer frente a la constante fragmentación y pasividad de una realidad asfixiante. Todo esto estaba respaldado por una firme convicción en el poder de la poesía como vehículo para generar un espacio que enfrentara al hombre con el ámbito contemporáneo alienante para cuestionar, a través del fenómeno poético, la dimensión de su ser y estar en el mundo». (http://grupoinmanencia.blogspot.pe/2009/09/inmanencia-y-la-critica.html)

en relación al número de mujeres. De este modo, la obra poética de María Emilia Cornejo (1949-1972) aparece reunida a finales de los años ochenta bajo el título de *En la mitad del camino recorrido* (1989), si bien a un año de su suicidio se publicaron tres de sus famosos poemas en la revista *Eros* y luego en la antología de Alberto Escobar (1973, pp. 177-178). Estos son «Tímida y avergonzada», «La muchacha mala de la historia» y «Como tú lo estableciste», que marcaron un hito en la incursión del sujeto femenino en la poesía peruana. Una escritura abierta, desafiante, en la que el sujeto poético a través del desencanto y cierta dosis de ironía, honestidad y desolación revela a un sujeto escindido y una problemática de la escritura pocas veces abordada hasta ese momento de manera directa y que incidirá en las poetas posteriores[34]. Así, las mujeres aparecen tímidamente en grupos como La Sagrada Familia y Ómnibus; publican en las páginas de la revista *Trompa de Eustaquio* de los Tres Tristes Tigres, y es recién en los años ochenta que su participación irrumpe en el ámbito cultural de forma contundente, en especial en la poesía. Muchas de ellas fueron parte fundamental de grupos como Kloaka, y, posteriormente, en los años noventa en Urcututu, Neón y Noble Katerba. A inicios de esta década, incluso, con el nombre de NoEvas apareció en Lima un conjunto de poetas (Violeta Barrientos, Doris Moromisato, Rocío Castro Morgado, entre otras) con la intención de impulsar publicaciones de corte feminista.

En cualquier caso, a diferencia de lo que se estilaba en la poesía de finales de la década de 1990 en el Perú, atomizada en extremo, es decir, afín al individualismo, donde los temas de género y grupo eran licuados de por sí, Inmanencia reivindica la validez del grupo de poesía y una propuesta colectiva que, entre otras, implica una reacción por parte de sus integrantes como expresión de desencanto ante la situación social y política del Perú de fines del siglo XX —marcada por el triunfo del individualismo y del libre mercado— y ante el rol hegemónico de la poesía conversacional en el

[34] A propósito de la tercera edición de *En la mitad del camino recorrido*, el año 2005 la revista de cultura y política *Intermezzo tropical*, dirigida por Victoria Guerrero, y editada por Paolo de Lima, Luis Fernando Chueca y César Ángeles L., encuestó al año siguiente, en su cuarto número, a seis poetas (Carmen Ollé, del setenta, Xavier Echarri, Montserrat Álvarez, José Carlos Yrigoyen, de los noventa, y Rommy Sordomez y Alessandra Tenorio, del dos mil), para conocer, entre otros aspectos, su opinión sobre la vigencia de versos como «soy la muchacha mala de la historia» (págs. 63–69). En el quinto número de la revista, José Rosas Ribeyro e Hildebrando Pérez Grande continuaron comentando sobre «el lado oculto del mito» Cornejo (págs. 124–127), y Susana Reisz y Paolo de Lima hicieron lo propio en el siguiente número doble 6/7 tomando como base la discusión sobre quién habla en el poema cuando escribe una mujer (págs. 123–133). Todo esto sin dejar de mencionar que, en vida, Cornejo publicó en la revista sanmarquina *Gesta*, de 1970, bajo el nombre de María Márquez (apellido de su esposo Oswaldo Márquez), poemas de corte social que no forman parte de *En la mitad del camino recorrido*, y cuya voz poética guarda relación identitaria con la voz de la guerrera revolucionaria indígena («soy / micaela catari», «llevo en la sangre / el dolor de mi pueblo», «mi pueblo sufre / y es / gente dividida en colores, / mendigos y explotadores»). La complejidad literaria e ideológica de la obra poética de María Emilia Cornejo está todavía por revelarse.

Perú, marcada por discursos que la veta neobarroca contribuiría a desmontar desde la resignificación de los significantes. En ese sentido, pues, a finales del siglo XX, como un síntoma de la desaparición del proyecto contrahegemónico de las décadas pasadas, y tras la consolidación de la dictadura fujimorista y el modelo neoliberal, aparece la agrupación Inmanencia, cuyo paradigma de acción es notoriamente distinto y hasta opuesto al de los colectivos anteriores, un cierre que es a su vez una apertura, pues paralelamente deja sentada la constatación de la «consagración de lo diverso» (la pluralidad de lenguajes poéticos sin hegemonías más allá de su común convivencia en la literatura «culta» que señala Antonio Cornejo Polar) que en el primer año del siglo XXI Luis Fernando Chueca sustentaría teóricamente en su ensayo homónimo (2001). Casi simultáneamente, entre las décadas de 1960 y 1980, sin embargo, surgiría una línea poética tan negadora o desconfiada de lo que no estuviera dentro de sus márgenes como la línea narrativa-coloquial: el neobarroco. Pero, eso forma parte de una historia diferente a la del presente texto.

12. Posdata

A modo de posdata, y para invocar la figura de Javier Heraud, con quien iniciamos este recorrido por los grupos poéticos peruanos entre 1960 y el 2000, valga destacar una lectura hecha en 2014 por Carlos Villacorta, uno de los poetas de Inmanencia. En un artículo a propósito de Rodrigo Machado, seudónimo poético y de trinchera de Javier Heraud —que nació cuando se hizo guerrillero, en 1962— y con el que escribió poemas de corte abiertamente político-revolucionario, Villacorta señala: «con la muerte de Heraud se inscribe históricamente al sujeto del sesenta, al nuevo hombre que mencionaba la revolución cubana: aquél que vive y muere como poeta y como guerrillero», de ahí que, «al sacrificar su vida, Heraud no solo construye una nueva metáfora (Rodrigo Machado), sino que construye un nuevo concepto de lo metafórico para nuestros tiempos (la del sacrificio del poeta-guerrillero)» (Villacorta, 2014, p. 263). Es a esta imagen que prestaron atención los cientos de poetas agrupados durante la segunda mitad del siglo XX. Ella dinamizó uno de los aspectos más vitales de nuestra ciudad letrada: la conformación de grupos de poetas contestatarios. Estos, como hemos revisado, plasmaron sus poéticas y políticas desde lo abiertamente ideológico marxista y maoísta hasta lo mítico y esotérico. Al mismo tiempo, apostaron por nuevos lenguajes poéticos y, en muchos casos, se confrontaron con la institución literaria a través de los planteamientos de vida y poesía propios de las vanguardias. Finalmente, su planteamiento estético-político se entiende de manera cabal como el anhelo por una nueva vida y una sociedad distinta y mejor.

Bibliografía

Alemany Bay, Carmen (1997). *Poética coloquial hispanoamericana*. Alicante: Universidad de Alicante.

Altamirano, Carlos (1990). *Conceptos de sociología literaria*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Altamirano, Carlos & Beatriz Sarlo (1983). *Literatura / Sociedad*. Buenos Aires: Hachette.

Ariansen, Catalina & Víctor Tenorio (1971). *Poesía nueva de Ayacucho*. Ayacucho: Dirección de Proyección Social y Órganos de Promoción de la Universidad de San Cristóbal de Huamanga.

Asencios, Dynnik (2016). *La ciudad acorralada. Jóvenes y Sendero Luminoso en Lima de los 80 y 90*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Badiou, Alain (2010). *Segundo manifiesto por la filosofía*. Trad. María del Carmen Rodríguez. Buenos Aires: Manantial.

Béjar, Héctor (1969a). *Perú 1965: Apuntes sobre una experiencia guerrillera*. Lima: Campodónico.

Béjar, Héctor (1969b). *Perú 1965: Apuntes sobre una experiencia guerrillera*. Montevideo: Sandino.

Béjar, Héctor (1974). *Las guerrillas de 1965: balance y perspectiva*. Lima: Peisa.

Bellini, Giuseppe (1997). *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Castalia.

Benedetti, Mario (1977). *Poesía trunca*. La Habana: Casa de las Américas.

Cabel, Jesús (1986). *Fiesta prohibida. Apuntes para una interpretación de la nueva poesía peruana 60/80*. Lima: Sagsa.

Caparrós, Martín (1989). Nuevos avances y retrocesos en la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril. *Babel, 10*, 43-45.

Castillo Durante, Daniel (2003). Cultures ultrapériphériques, mondialisation et paroles littéraires. En Daniel Castillo Durante y Patrick Imbert, eds., *L'interculturel au cœur des Amériques* (pp. 13-20). Ottawa: Universidad de Ottawa y Universidad de Manitoba.

Cavero Carrasco, Ranulfo (2016). *La educación y los orígenes de la violencia (Ayacucho 1960-1980)*. Ayacucho y Lima: Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga y Editorial San Marcos.

Cevallos Mesones, Leonidas (1967). *Los nuevos (Cisneros/ Henderson/ Hinostroza/ Lauer/ Martos/ Ortega)*. Lima: Universitaria.

Chanove, Oswaldo (2017). *Lanzo mi mano como una daga contra el horizonte*. Arequipa: Centro Cultural Peruano Norteamericano y Aquelarre.

Chirinos, Eduardo (1981). *Cuadernos de Horacio Morell*. Lima: Trompa de Eustaquio.

Chirinos, Eduardo (1983). *Crónicas de un ocioso*. Lima: Trompa de Eustaquio.

Chirinos, Eduardo (2003). Una vieja fotografía en blanco y negro. *El Fingidor, 1,* 57-60.

Chueca, Luis Fernando (2001). Consagración de lo diverso. *Lienzo, 22*, 61-132.

Chueca, Luis Fernando (2006). Alcances y límites del proyecto vanguardista de *Hora Zero*. *Intermezzo tropical, 4*, 29-45.

Chueca, Luis Fernando (2015). 'Vallejo es una pistola al cinto': Aproximaciones neovanguardistas de textos vallejianos en un poema-manifiesto del Movimiento *Kloaka* (1984). En Enric Mallorquí Ruscalleda y Sandra Pérez Preciado, eds., *La Kloakada. Neovanguardia latinoamericana de los 80* (pp. 113-136). Zaragoza: Pórtico.

Cisneros, Antonio (1964). *Comentarios reales*. Lima: La Rama Florida.

Cisneros, Antonio (1976). Tranvía nocturno. *Hipócrita lector, 6*, 12.

Cisneros, Antonio (1978). Tranvía nocturno. En *El libro de Dios y de los húngaros* (pp. 55-57). Lima: Libre.

Cobas Carral, Andrea (2012). *Hora Zero*, una vanguardia latinoamericana en los setenta. *Zama, 4*, 75-88.

Cornejo, María Emilia (1989). *En la mitad del camino recorrido*. Lima: Flora Tristán.

Cornejo Polar, Antonio; Wáshington Delgado; Mirko Lauer; Marco Martos & Abelardo Oquendo (1981). *Literatura y sociedad en el Perú*. Lima: Hueso Húmero.

Cornejo Polar, Antonio (1989). *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones.

Cornejo Polar, Antonio (2016). *Escribir en el aire. Ensayos escogidos*. La Habana: Casa de las Américas.

Degregori, Carlos Iván (2010 [1990]). *El surgimiento de Sendero Luminoso*. *Ayacucho 1969-1979*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

De Lima, Paolo (2013). *Poesía y guerra interna en el Perú (1980-1992)*. Nueva York: Edwin Mellen.

De Lima, Paolo (2005). La Universidad de San Marcos, la Revolución y la 'involución' ideológica del Movimiento *Hora Zero*. A veinticinco años de 'Palabras urgentes (2)' de Juan Ramírez Ruiz. *Ciberayllu*.

Di Laura, Giancarla (2015). El Movimiento *Kloaka* a través de sus manifiestos: una lectura desde la decolonialidad. En Enric Mallorquí Ruscalleda y Sandra Pérez Preciado, eds., *La Kloakada. Neovanguardia latinoamericana de los 80* (pp. 137-146). Zaragoza: Pórtico.

Elías, Alaín & Jorge Salazar (1976). *Piensan que estamos muertos*. Lima: Mosca Azul.

Escobar, Alberto (1973). *Antología de la poesía peruana. Tomo II*. Lima: Peisa.

Falla, Ricardo (1990). *Fondo de fuego. La generación del 70*. Lima: Poesía.

Ferreira, Rocío (2014). 'Para romper con todo': transgresiones y rupturas del Movimiento *Kloaka* en los poemas inaugurales de Mariela Dreyfus, Mary Soto y Dalmacia Ruiz-Rosas. *Diálogo, 17*(2), 27-37.

Flores Galindo, Alberto (1999). *La tradición autoritaria. Violencia y democracia en el Perú*. Lima: APRODEH y Sur.

Gilbonio, Oscar (2016). *Textos de combate. Ensayos sobre literatura y verdad histórica*. Lima: Ave Fénix.

González Prada, Manuel (1935). *Baladas peruanas*. Santiago: Ercilla.

González Vigil, Ricardo (2008). *Años decisivos de la narrativa peruana*. Lima: San Marcos.

Guerrero Peirano, Victoria (2014). La poesía de los años 70 en el Perú: nuevos sujetos estéticos y políticos de la modernidad periférica. Mesa redonda «Poesía peruana del 70», en la Casa Peruana de la Literatura. https://www.youtube.com/watch?v=4mpMW0rZ3a

Güich Rodríguez, José (1999). Tierra Iluminada: *Regreso a Ourobórea*, segunda aventura de *Inmanencia*. *Caretas, 1587*, 54.

Heraud, Javier (1964). *Poesías completas y homenaje*. Lima: La Rama Florida.

Hibbett, Alexandra (2009). *La palabra de los muertos o Ayacucho hora nona*: la desarticulación de la identidad hegemónica. En Juan Carlos Ubilluz, Víctor Vich y Alexandra Hibbett, eds., *Contra el sueño de los justos. La literatura peruana ante la violencia política* (pp. 117-136). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Inmanencia, Comité Editorial (1998). *Inmanencia*. Lima: s/e.

Inmanencia, Comité Editorial (1999). Regreso a Ourobórea. Lima: s/e.

Kuhnheim, Jill (2004). *Textual Disruptions. Spanish American Poetry at the End of the Twentieth Century*. Austin: University of Texas Press.

Lacan, Jacques (2007 [2005]). Mi enseñanza, su naturaleza, sus fines. En *Mi enseñanza* (pp. 77-115). Trad. Nora A. González. Buenos Aires: Paidós.

Lacan, Jacques (2009 [1971]). Clase sobre *Lituraterra*. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 18. De un discurso que no fuera del semblante* (pp. 105-118). Trad. Nora A. González. Buenos Aires: Paidós.

López, Miguel A. (2017). *Robar la historia. Contrarrelatos y prácticas artísticas de oposición*. Santiago: Metales Pesados.

Luque Mogrovejo, Rolando (1990). *Viva voz. Antología de la poesía en Arequipa: Generación 80*. Arequipa: CONCYTEC.

Lust, Jan (2013). *Lucha revolucionaria. Perú, 1958-1967*. Barcelona: RBA.

Mazzotti, José Antonio (2002). *Poéticas del flujo. Migración y violencia verbales en el Perú de los 80*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Mazzotti, José Antonio, Róger Santiváñez & Rafael Dávila-Franco (1987). *La última cena. Poesía peruana actual*. Lima: Asaltoalcielo y Naylamp.

Mazzotti, José Antonio & Miguel Ángel Zapata (1995). *El bosque de los huesos. Antología de la nueva poesía peruana 1963-1993*. México: El Tucán de Virginia.

Molina Richter, Marcial (2012 [1988]). *La palabra de los muertos o Ayacucho hora nona*. Lima: Lluvia.

Mora, Tulio (2009). *Hora Zero. Los broches mayores del sonido*. Lima: Cultura Peruana.

Morales, Manuel (1969). *Poemas de entrecasa*. Lima: Universidad Nacional de Educación.

Movimiento Cultural Neón (1991). [Manifiesto]. *La tortuga ecuestre, 1-2,* 76-78.

Neruda, Pablo (1950). *Canto general*. México: Talleres Gráficos de la Nación.

Noble Katerba (2007). *Persistencia vital*. Lima: Casa Barbieri.

Olarte, Teodosio (2004 [1975]). *Sabina es también junio en Ayacucho*. Lima: Altazor.

Oliva, Carlos (1995). *Lima o el largo camino de la desesperación*. Lima: Hispanoamericana.

Oviedo, José Miguel (1973). *Estos 13: Manuel Morales, Antonio Cillóniz, Jorge Nájar, José Watanabe, Óscar Málaga, Elqui Burgos, Juan Ramírez Ruiz, Abelardo Sánchez León, Feliciano Mejía, Tulio Mora, José Rosas Ribeyro, José Cerna, Enrique Verástegui*. Lima: Mosca Azul.

Pacheco, José Emilio (1979). Notas sobre la otra vanguardia. *Revista Iberoamericana, 45*, 327-334.

Parra, Nicanor (1954). Los vicios del mundo moderno. En *Poemas y antipoemas* (pp. 135-141). Santiago: Nascimento.

Pérez Huarancca, Hildebrando (1967). Algún día lo hallaré vivo. *Masa, 8*, 17-18.

Pérez Huarancca, Hildebrando (1968). *3 poetas jóvenes: Ayacucho*. Ayacucho: Kuntur.

Pérez Huarancca, Hildebrando (1980). *Los ilegítimos*. Lima: Narración.

Pimentel, Jorge (1970). *Kenacort y Valium 10*. Lima: Ediciones del Movimiento Hora Zero.

Pimentel, Jorge (1973). *Ave Soul*. Madrid: El Rinoceronte.

Quijano, Rodrigo (1999). El poeta como desplazado: palabras, plegarias y precariedad desde los márgenes. *Hueso Húmero, 35*, 34–57.

Ramírez Ruiz, Juan (1971). *Un par de vueltas por la realidad*. Lima: Movimiento Hora Zero.

Ramírez Ruiz, Juan (1978). *Vida perpetua.* Lima: Ames.

Ramírez Ruiz, Juan (1980). *Palabras urgentes (2).* [volante a mimeógrafo, dos hojas]

Ramírez Ruiz, Juan (1996). *Las armas molidas*. Lima: Arteidea.

Rosas Ribeyro, José (2007). *Estación reunida*, «el grupo sin grupo»: una aventura político/poética. *Sol negro* 2. http://www.geocities.ws/cuadernos_aucells/Estacionreunida.htm

Rosas Ribeyro, José (2010). Javier, Edgardo, Rodolfo, los otros, y yo. *Bitácora de El Hablador.* http://www.elhablador.com/blog/2010/06/21/el-buho-insomne-6/

Santiváñez, Róger (1997). Una breve estación en el infierno con Carlos Oliva (Testimonio). *La tortuga ecuestre, 142*, 6-7.

Santiváñez, Róger (2017). Un secreto de la poesía peruana: *Gleba Literaria* de Jorge Ovidio Vega. *Exitosa*, 20 de julio, p. 20.

Valladares Quijano, Manuel (2013). *El paro nacional del 19 de julio de 1977*. Lima: Pakarina y UNMSM.

Varela, Ana (1992). *Lo que no veo en visiones*. Lima: Copé.

Velita Palacín, Niko (2010). A propósito de *Estación 32*. Entrevista a Rafael Hidalgo. *El Bar, 1*, 1-4.

Verástegui, Enrique (1971). *En los extramuros del mundo*. Lima: Juan Mejía Baca.

Vich, Víctor (2015). *Flor de retama*: avatares de una canción de protesta. En *Poéticas del duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú* (pp. 21-31). Lima: IEP.

Villacorta Gonzales, Carlos (2014). Rodrigo Machado o la construcción del revolucionario Javier Heraud. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, 80*, 251-264.

Villacorta Gonzales, Carlos (2017). *Poéticas de la ciudad. Lima en la poesía de los setenta*. Buenos Aires: Corregidor.

Williams, Raymond (2009 [1977]). *Marxismo y literatura*. Trad. Guillermo David. Buenos Aires: Los Cuarenta.

Wood, David (2005). *De sabor nacional. El impacto de la cultura popular en el Perú*. Lima: IEP y BCR.

Zevallos Aguilar, Ulises Juan (2002). *Movimiento Kloaka (1982-1984)*: *Cultura juvenil urbana de la postmodernidad periférica*. Lima: Ojo de Agua.

Zevallos Aguilar, Ulises Juan (2004). Neoliberalismo, guerra de baja intensidad y literatura juvenil urbana en los ochenta: el movimiento. En Mark R. Cox, ed., *Kloaka*. *Pachaticray (El mundo al revés)*: *Testimonios y ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980* (pp. 115-125). Lima: San Marcos.

Zevallos Aguilar, Ulises Juan (2009). Pensamiento crítico y necropolítica en el Movimiento *Kloaka*. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, 34*(1), 135-149.

El nacimiento de la poesía de la diferencia sexual en el Perú

Violeta Barrientos Silva
Pontificia Universidad Católica del Perú

Este ensayo analiza cómo las poetas peruanas durante la década de 1980 y hasta inicios de la siguiente[1] forjaron una voz propia que llamaremos de la diferencia sexual. Esta voz se afirma por medio de estrategias discursivas que le son propias[2] y a través del tratamiento de nuevos temas, fundamentalmente el cuerpo, el deseo sexual, su posición en la pareja y la familia, en sintonía con un contexto nacional e internacional en el que la mujer cuestionaba las estructuras de trabajo y vida doméstica para lograr mayor reconocimiento y protección ante la inequidad y la violencia. Aunque a partir de los ochenta surgieron diversidad de propuestas que enriquecieron el panorama de la poesía escrita por mujeres en el Perú[3], este trabajo se limita a estudiar la poesía de la diferencia sexual por su ruptura con la tradición poética, que exigió la redefinición de la crítica literaria ante estos nuevos discursos y representaciones.

1. El nuevo contexto y la voz de la «diferencia»

Ya para los años ochenta, en el Perú habían ocurrido algunos cambios sociales propiciados por una apertura democrática que permitió la expresión de la heterogeneidad del país en la escena política y cultural[4]. En 1979, el régimen militar

---

[1] El año 1992 el país se enrumbó hacia el neoliberalismo y se consolidó el régimen fujimorista, lo que marca un cambio de rumbo en la escena cultural nacional.

[2] Susana Reisz detalla muy bien estas estrategias para la poesía peruana en su ensayo «Estrategias de autorrepresentación en la "nueva" poesía femenina del Perú» (Reisz, 1996, pp. 218-233).

[3] Junto a esta expresión poética de ruptura, merecen mencionarse en el período estudiado, las excelentes obras de Magdalena Chocano o Ana Luisa Soriano, autoras de una poesía metafísica, o la poesía lírica de Ana María Gazzolo. Chocano publicó *Estratagema en claroscuro* (1986); *Contra el ensimismamiento (partituras)* (2005) y *Otro desenlace* (2008). Soriano es autora de *Numerales* (1995) y *Cuestión de hojas* (1998). Gazzolo publicó *Contra viento y distancia* (1978), *Cabo de las tormentas* (1990), *Arte de la noche* (1997) y *Cuadernos de ultramar* (2004).

[4] El concepto de lo heterogéneo es el estudiado por Antonio Cornejo Polar para la crítica literaria: «[...] la heterogeneidad es una propiedad que caracteriza a los discursos y a la sociedad, que están

había convocado a una Asamblea Constituyente en la cual la izquierda consiguió un 30% de los votos. Posteriormente, en las elecciones municipales de 1983, Alfonso Barrantes —quien luego sería candidato presidencial en las elecciones de 1985— logró la alcaldía metropolitana de la ciudad de Lima. En este contexto afloraron los primeros grupos feministas organizados, y jóvenes intelectuales y artistas se daban a conocer en nuevos periódicos y revistas. El espacio público era protagónico y escenario de recitales y festivales como el del Día de la Mujer, 8 de marzo[5].

Los tiempos habían cambiado. Desde fines de los años sesenta se incubaba una contracultura impulsada por la juventud francesa de Mayo del 68, y por la norteamericana caracterizada por la cultura *hippie* —drogas, amor libre, pacifismo, música— y por la conquista de los derechos civiles de los afrodescendientes.

El movimiento de mujeres germinó en este contexto. Si la primera ola feminista mundial se había concentrado en un objetivo más formal —el de la participación política—, la segunda pugnaba por cambios que tocaban más de cerca la violencia contra las mujeres y el control de su sexualidad y de la reproducción. El cuerpo y la sexualidad fueron los ejes de los discursos políticos y serían tomados como material artístico, algo inusual para los receptores. Lo personal «era político»[6].

Así, bajo el impulso de los feminismos, de sus activismos y teorías, se elaboró una crítica feminista que intentaba formular un aparato teórico capaz de explicar la «diferencia sexual» y una poesía que buscó afirmar a un nuevo sujeto a través de su discurso y representación[7]. Surgió así una literatura «situada» en la realidad de la enunciante sin que ello implique que *todas* las poetas fueran susceptibles de escribir

---

constituidas por la contradicción, por un antagonismo fundamental entre fuerzas distintas y puntos de vista diferentes» (López Maguiña, 2003). (cfr. López Maguiña en volumen VI de esta colección).

5 Los grupos feministas estuvieron más activos que nunca, porque encontraron miles de mujeres politizadas y estudiantes jóvenes, ávidas por cambiar sus tristes destinos heredados de sus madres. En esos años *El Diario de Marka* y *La República* fueron los periódicos más leídos. Proliferaron las revistas político-culturales, y Antonio Cisneros dirigía *El Caballo Rojo*, donde los jóvenes intelectuales, artistas y analistas políticos podían hablar y llegar a un amplio público. Los estudiantes en las universidades publicaban decenas de revistas literarias a mimeógrafo o a «cartoncillo», y había un gran esfuerzo —un mundo sin dinero y sin internet y con cero importación de libros— y también una gran austeridad.

6 «El cuerpo: muchas de nosotras nos sentimos muy tocadas por esta cuestión y le atribuimos una gran importancia. Ahora bien, recientemente, en una emisora cultural, un hombre por lo general más bien moderado tuvo un ataque de cólera cuando explicaba que todas esas escritoras [...] «hablaban de las realidades del cuerpo con insistencia, desde las tripas, diciendo cosas que habitualmente nadie dice, con una especie de satisfacción insistente», no dijo «mórbida» pero era ese tipo de cosas lo que estaba implicado [...]» (Guillaumin, 2012, p. 57).

7 Adrienne Rich, Audre Lorde, Lucille Clifton, Muriel Rukeyser, Anne Sexton, Sylvia Plath, May Swenson, Alice Walker, Anne Waldman, fueron algunas de las exponentes de esa corriente de la poesía norteamericana.

de la misma manera ni que tal escritura fuera producto del hecho biológico de ser mujeres. Se trataba, más bien, de una circunstancia cultural.

Las teorías sobre la escritura de las mujeres llegaron al Perú en los años ochenta a través del Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán y el Centro de Documentación de la Mujer (CENDOC)[8]. Francesca Denegri, Mariella Sala, Diana Miloslavich, Helen Orvig fueron sus difusoras en artículos, charlas y círculos de lectura. En estos espacios circularon los textos de las posestructuralistas francesas de la «*écriture feminine*»[9] —concepto muy distinto del de «literatura escrita por mujeres»—, que unía psicoanálisis y literatura, cuerpo y texto. Se leyó a la «ginocrítica» de Elaine Showalter (1978), que destacaba la representación del mundo desde la experiencia de ser mujer (cfr. Gilbert & Gubar, 1979); se conoció la obra de Helène Cixous (2001), para quien una mujer no escribía como un hombre porque hablaba con el cuerpo; y la de Luce Irigaray, que reivindicaba la escritura desde la diferencia de ser mujer respecto al «sujeto universal»[10] para no «perpetuar la seudoneutralidad de aquellas leyes y tradiciones que privilegian genealogías masculinas» (Irigaray, 2001, p. 44)[11]. Se indagó en el psicoanálisis y el lenguaje siguiendo a Julia Kristeva (1974), que proponía que el lenguaje de las mujeres era semiótico, es decir, anterior al símbolo, a la lengua del padre; y a Lacan, quien afirmaba que una literatura de mujeres se formulaba desde lo Real; es decir, lo imposible de expresar[12]. Asimismo, autoras como Marta Traba, Josefina Ludmer, Rosario Ferré, Elena Poniatowska, Sylvia Molloy y Lucía Guerra Cunningham aportaron enfoques críticos desde la literatura latinoamericana.

---

[8] Algunas poetas como Carmen Ollé, Violeta Barrientos y Doris Moromisato trabajaron tanto en Flora Tristán como CENDOC durante los ochenta y los noventa.

[9] *Écriture féminine* fue el término creado por Hélène Cixous en su artículo, «La Risa de Medusa», publicado originalmente en 1975 (Cixous, 2001). Cixous consideraba que al hablar de *écriture féminine* no debía considerarse a las escritoras que no se distinguieran de los hombres y que reprodujeran las clásicas representaciones de la mujer sensible, intuitiva y soñadora.

[10] Por «sujeto universal» Simone de Beauvoir entendió al sujeto masculino que se había afirmado a lo largo de la historia como único protagonista, sin considerar al Otro, es decir a la mujer a quien se suponía representada en el discurso de aquel. Michel Foucault alude también a la «muerte del sujeto», es decir de aquel sujeto abstracto, descontextualizado y entronizado por la razón cartesiana.

[11] La sentencia de Irigaray ha sido asumida por la mayor parte de las escritoras, aun cuando no se consideren «feministas». Sin embargo, hay quienes han renegado del feminismo para congraciarse con la crítica instaurada. Marta Traba incidía en este mismo punto en su artículo «Hipótesis sobre una escritura diferente» (Ludmer, 1984).

[12] Podemos asociar a esta idea el «fuera de lugar» femenino que plantea Nelly Richard plantea en ¿Tiene sexo la escritura?: «La relación de la mujer con el sentido no es nunca total ya que parte de una inadecuación básica: la que la hace sentirse extraña (extranjera) al pacto de adhesión y cohesión sociales que sella la autoidentidad a través de la lengua del consenso sociomasculino, en relación al cual la mujer está siempre de menos (lo femenino como déficit simbólico) o de más (lo femenino como excedente pulsional)» (Richard, 1994, p. 139).

En líneas generales, se vivía el contexto del posestructuralismo y su rechazo al sujeto único «neutro» y su falogocentrismo[13]. El lenguaje de las mujeres era una posibilidad revolucionaria: representación situada con un cuerpo, una sexualidad y una experiencia propia. Si las mujeres habían sido solo «musas que erotizaban a los creadores», sin expresión de su propia sexualidad, ahora su propio deseo se convertiría en un lugar de diferencia respecto de los varones, y desde esta diferencia se establecería un nuevo punto de vista. La expresión de la sexualidad en la literatura y en el arte de mujeres fue por ello recurrente y portadora de una carga altamente transgresora, lo cual contrastaba con lo hecho hasta entonces por un «lenguaje femenino» caracterizado principalmente por el recato y la palabra suave. A la diferencia sexual se añadirían diferencias interseccionales que impedían homogeneizar a todas las mujeres detrás de una mujer universal que borraba los rasgos raciales, étnicos y de clase, así como la orientación sexual y pertenencia generacional.

Entre las décadas de 1970 y 1980, dos grupos vanguardistas habían surgido en la poesía peruana: Hora Zero y Kloaka (ver el artículo de Guerrero & De Lima, y el de Villacorta en este volumen). Ambos estaban marcados por un discurso hipervitalista, entroncado con el movimiento *beat* y contracultural que unían vida, obra política y artística[14]. En sintonía con este sentir, el feminismo introdujo el pensamiento de que «lo personal es político».

En el surgimiento de un campo de creación y crítica, el Encuentro de Escritoras Latinoamericanas en San Juan de Puerto Rico en 1985, los congresos de 1987 en Santiago de Chile (Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana) y el de 1988 en Huanchaco (Encuentro de Jóvenes Escritoras)[15] tuvieron un papel relevante, pues se constituyeron como espacios de reflexión, discusión y retroalimentación. Para las peruanas, Huanchaco fue el punto de partida de una sólida amistad y solidaridad entre las participantes. Los congresos de escritoras, en palabras de Nelly Richard, articularon «una escena de producción crítica en torno a

---

[13] Por «falogocentrismo» nos referimos a la crítica de Jacques Derrida a la tradición filosófica occidental, que ha privilegiado a la razón y al pensamiento como preexistentes y externos al lenguaje, y en ese sentido ha sido «logocéntrica», característica que deriva de un «falocentrismo»; es decir de una posición jerárquica del hombre sobre la mujer.

[14] «Hora Zero surge en un momento convulso de la historia marcado por la revolución cubana, por la confianza en el "hombre nuevo" de la revolución, por la muerte del Che Guevara, entre otros acontecimientos; y, en 1968 específicamente, por mayo del 68 en París, la matanza de Tlatelolco en México, la Primavera de Praga. Y en el ámbito local: por la guerrilla en el Perú y la asunción del socialismo militar con el gobierno dictatorial de Juan Velasco Alvarado» (Iubini, 2015, p. 79).

[15] En el Perú, tempranamente, en 1981, se llevó a cabo el primer encuentro de poetas sanmarquinas organizado por Esther Castañeda, Diana Miloslavich, Rosina Valcárcel y Dalmacia Ruiz Rosas. La segunda versión se llevaría a cabo en 1991, y la tercera, posteriormente, en 2001.

la relación mujer-escritura que cuestionaba por primera vez el canon de la autoridad socio-cultural de lo masculino y su sistema de valoración hegemónica en el campo literario…» y usaron «lo minorizado y lo subordinado como vectores de una política de descentramientos múltiples» (Richard, 2013, p. 83).

Si bien las escritoras peruanas más ideologizadas trataron de mantener una crítica literaria feminista en artículos o presentaciones de libros de otras autoras, salvo algunos trabajos aislados de Esther Castañeda[16], Roxana Carrillo[17], Rocío Silva Santisteban o Yolanda Westphalen[18], no hubo en las décadas de 1980 y 1990 un aparato de crítica como el que desarrollaron en Chile —a pesar de la dictadura militar— Nelly Richard, Eugenia Britto, Kemy Oyarzún, Lucía Guerra o Diamela Eltit. El panorama tampoco varió mucho cuando se instauraron los estudios de género en la universidad peruana, cuya agenda era más bien el desarrollo socioeconómico de las mujeres. En el caso del Perú, «la apertura del Diploma de Estudios de Género en la Pontificia Universidad Católica del Perú, en la década de los 90, no logró constituir un espacio para los estudios de la literatura de mujeres» (Miloslavich, 2012, p. 73).

En un contexto en el cual primaban las necesidades básicas, el feminismo peruano fue más pragmático que teórico. Sin embargo, algunas organizaciones de mujeres insistirían en formar un pensamiento y memoria de las mujeres además de incentivar el trabajo artístico, en particular de las narradoras[19].

2. Poéticas del cuerpo, poéticas de ruptura

Las poetas se apropiaron de un lenguaje no imaginado hasta ese momento en boca de las mujeres, así como de la asertividad de la poesía neovanguardista de los varones de los setenta (el «lenguaje de la calle»). Emplean este lenguaje *Noches de adrenalina,* de Carmen Ollé (1981); *Memorias de Electra*, de Mariela Dreyfus (1984); *Asuntos circunstanciales*, de Rocío Silva Santisteban (1986); *Morada donde la luna perdió su palidez*, de Doris Moromisato (1988); *O un cuchillo esperándome*, de Patricia Alba

[16] Fundadora de la cátedra sanmarquina de Literatura de Mujeres y organizadora de los encuentros de poetas sanmarquinas en 1981, 1991 y 2001.

[17] Autora de una tesis en la Universidad de San Marcos sobre la sexualidad en «Amor Mundo», de José María Arguedas.

[18] Profesora de la cátedra Literatura de Mujeres en la UNMSM.

[19] El concurso nacional de cuentos para escritoras «Magda Portal» fue organizado por el Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán al menos a lo largo de una década desde 1990. CMP Flora Tristán también organizó talleres de escritura de cuentos entre 1990 y 1991 a cargo de académicos como Luis Fernando Vidal, fructíferos espacios de encuentro y reflexión feminista. A ellos asistieron Mariella Sala, Pilar Dughi, Doris Moromisato, Violeta Barrientos, Gladys Cámere, Zelideth Chávez, Helen Orvig, Ana María García, entre otras escritoras.

(1988) y *En la mitad del camino recorrido* (1989), reunión póstuma de poemas inéditos de María Emilia Cornejo escritos a inicios de los setenta. Al iniciarse la década de 1990 otras publicaciones reforzaron los nuevos rasgos de la poesía: *Zona dark*, de Montserrat Álvarez (1991), una crítica social en clave de jerga callejera y humor de tintas negras; *Entre mujeres solas*, de Giovanna Pollarolo (1991), con una temática cuestionadora de la relación de pareja y sus mitos; *El innombrable cuerpo del deseo*, primer poemario de temática lésbica, de Violeta Barrientos (1992). A estos se sumaron el activismo cultural y poemas no reunidos en libro, de Mary Soto y Dalmacia Ruiz Rosas, escritoras que ponían sobre el tapete la crudeza de la violencia social. La mayor parte de las autoras habían tenido alguna experiencia grupal y eran allegadas a, o fundadoras de, Hora Zero (Ollé) o Kloaka (Dreyfus, Soto, Ruiz Rosas), o editoras de revistas como (*Sic*) (Alba), así como integrantes de nuevos grupos literarios feministas que publicaban plaquetas y libros de poesía (Moromisato y Barrientos). Las poéticas eran distintas: la neovanguardista dejó su huella en la poesía de Ollé, Dreyfus y Álvarez; la confesional en la de Silva Santisteban, Pollarolo o Moromisato, y la surrealista en la de Barrientos.



María Emilia Cornejo

SOY LA MUCHACHA MALA DE LA HISTORIA

soy
la muchacha mala de la historia,
la que fornicó con tres hombres
y le sacó cuernos a su marido.

soy la mujer
que lo engañó cotidianamente
por un miserable plato de lentejas,
la que le quitó lentamente su ropaje de bondad
hasta convertirlo en una piedra
negra y estéril,
soy la mujer que lo castró
con infinitos gestos de ternura
y gemidos falsos en la cama.

soy
la muchacha mala de la historia,

Imagen 1. «Soy la muchacha mala de la historia» en la revista *Eros*, 1973.



Imagen 2. María Emilia Cornejo, inicios de los años setenta.

La poesía de los noventa reafirmará el desarrollo de líneas poéticas existentes en la tradición conversacional y lírica; pero la vertiente más contestataria sufrirá el embate de la represión política hacia los jóvenes y sus espacios públicos de reunión, en el marco de la llegada de las acciones del Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso a Lima. Los noventa marcarán, así, un alejamiento respecto de la literatura «comprometida» de

los años setenta y ochenta, cuestión en la cual también influyó el fin de la Guerra Fría, las políticas neoliberales y, en 1992, un régimen de gobierno autocrático respaldado por la Fuerza Armada que se prolongaría once años. Asimismo, se evidenció una tendencia más individualista y se hizo visible la diversidad cultural. En este contexto, las experiencias grupales fueron disminuyendo: «[. . .] al llegar a los noventa, los colectivos de todo cuño se encontraban en retirada o, cuando menos, probaban ya el sabor del desprestigio» (Chueca, 2001, p. 68). Roxana Crisólogo, poeta de la vertiente social y coloquial, es integrante de uno de los últimos grupos, Noble Katerba, proveniente de la Universidad Nacional Federico Villarreal, de donde habían surgido muchos de los poetas de Hora Zero. En una entrevista personal, Crisólogo señala con respecto al vínculo que existió entre las décadas de los ochenta y de los noventa:

> Aunque mi fuerte no fue escribir poetizando mi cuerpo, desmembrándolo, radicalizándolo, reinventándolo como lo hicieron las poetas del ochenta, siento que el elemento político ha tenido su continuación en la poesía de los noventa. Esa continuación y desmembramiento se ha dado de otra forma. Considero que la poesía llamada «de los noventa» es altamente política; Monserrat Álvarez aparece a inicios de la década, más tarde, Victoria Guerrero, Carolina O. Fernández, Violeta Barrientos, las más jóvenes: Teresa Cabrera, Luisa Fernanda Lindo y aún más joven, Myra Jara. Yo me considero alguien que se formó entre la transición de los ochenta a los noventa. Hay mucha gente en ese limbo.

En suma, el nuevo discurso poético de la diferencia sexual no se debió solo a la confluencia de varios talentos. Un conjunto de condiciones, como el florecimiento del feminismo, la llegada de la posmodernidad, el nuevo rostro heterogéneo de la capital con su diversidad provinciana, entre otras, hicieron posible el surgimiento de poéticas que rompieron con paradigmas establecidos y desarrollaron un lenguaje propio.

Si el cuerpo es el eje central de la poesía escrita por las mujeres en la literatura de Occidente del siglo XX, se debe a que es el lugar de la diferencia sexual, piedra angular sobre la cual había reposado la desigualdad entre los sexos. En el cuerpo se hallaba inscrita la maternidad y, por lo tanto, la familia, los mandatos sociales y religiosos, así como la biopolítica de los estados. En el cuerpo habitaba la sexualidad, desde donde se construyen los mitos sobre el deseo sexual masculino y femenino, ya se tratara de mujeres ricas o pobres, blancas, indígenas o afrodescendientes. Allí también residía el tabú de la homosexualidad. En el cuerpo se encontraba el centro de la subjetividad femenina, avizorada más allá de la ciudadanía formal que, tras el voto, aún enmascaraba la desigualdad y su violenta realidad. De allí su lugar y relación con la escritura de «mujer» como diferencia y subjetividad única. «Muchas autoras hicieron del cuerpo —del registro de la corporalidad— el abecedario de su respuesta. El cuerpo

como primera superficie a reconquistar (a descolonizar) mediante una autoerótica de la letra y de la página» (Richard, 1993, p. 40).

El cuerpo como motivo literario, y a la vez tema de la poesía de la diferencia, hizo que esta poesía fuera recibida y reducida por la crítica tradicional a la etiqueta de «literatura erótica», lo cual puede explicarse de manera muy sencilla: las mujeres siempre habían sido representadas por los hombres, y desde el punto de vista masculino no cabía sino una manera de mirar el cuerpo femenino: un objeto sexual. Posteriormente, la crítica concluyó erróneamente que bastaba el «valor agregado» de ser mujer para producir este tipo de literatura, o que el cuerpo sería el único tema abordable por quienes querían generar rupturas en el canon literario. La poética del cuerpo afirmaba una nueva subjetividad femenina en clara afrenta contra el poder que hasta entonces modelaba la vida de las mujeres a través de sus cuerpos y sus mentes. El cuerpo, si bien había estado presente en la historia del pensamiento en eterno combate con la idea (mente/razón), esta vez irrumpía para provocar un quiebre epistemológico: «[...] casi toda la historia de la escritura ha sido confundida con la historia de la razón, de la cual es a la vez el efecto, el soporte, y una de las coartadas privilegiadas. Ha sido una con la tradición falocéntrica»[20]. Al echar luz sobre el cuerpo, también se echaba luz sobre una diversidad de sujetos antes ocultos tras la abstracción de una mente o razón universal. Por ello, tanto el movimiento social de mujeres como la poesía de la diferencia sexual hicieron del cuerpo su centro.

Las poéticas de las autoras de la diferencia sexual cuestionaron los ideales sociales de la mujer en una vuelta hacia sí mismas: pusieron al desnudo el sacrificado rol de la maternidad y denunciaron la opresión del entorno familiar y la incomodidad sexual ante la pareja, acercándose también a lo «abyecto» —considerado así desde una noción de sexualidad reproductiva—, reivindicando la libertad sexual, tomando posesión de la calle como nuevo espacio y de su lenguaje y temas sociales, expresando la violencia contra la mujer e interesándose por las artes y espacios hasta entonces masculinos. En suma, las poetas buscaban apropiarse de su propio cuerpo y completar así su propia configuración como sujetos.

2.1. La transgresión de los tabúes de la polución

Tratándose del cuerpo lírico, algunas poetas tomaron en sus manos elementos de polución —provenientes del cuerpo— para transgredir el tabú social y generar un mensaje de amenaza a la civilización existente, construida sobre la idealización y la

[20] «*Nearly the entire history of writing has been confounded with the history of reason, of which it is at once the effect, the support, and one of the privileged alibis. It has been one with the phallocentric tradition*» (Cixous, 2001, p. 627). La traducción es nuestra.

exclusión de lo impuro: «La suciedad ofende al orden. Su eliminación no es un elemento negativo, sino un esfuerzo positivo por organizar el entorno» (Douglas, 1973, p. 14). Así, crearon a partir de aquello que el orden oculta, pues al decirse se produce terror[21]. De ahí el poder radical de su enunciación cuando Ollé declara: «LA CACA ES TAN PODEROSA COMO UN PEQUEÑO COMPLEJO» (1981, p. 15).

Desde una mirada psicoanalítica, Julia Kristeva devela el poder que implica tomar lo indecible y lo prohibido como materia artística: «No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto» (Kristeva, 1988, p. 11). Lo mismo se podría decir sobre las prácticas sexuales no heteronormativas y su representación discursiva. La desestimación de lo abyecto es necesaria, señala Kristeva, en la formación de la identidad y la superación de sus etapas oral, anal y genital, que la llevan a diferenciarse del entorno, a conocer los límites del propio cuerpo y lo que ingresa o sale de este. En esta diferenciación ocupa lugar principal el cuerpo de la madre al que se ha pertenecido y del cual es necesario separarse.

Así, la mujer ha sido identificada por la civilización con lo abyecto, mientras que el varón representa el orden, la ley del padre, el mundo exterior. La estética de las superficies de los cuerpos es entonces sacudida cuando lo abyecto deviene en materia artística y cuestiona tanto el orden individual como social.

El tabú de lo que se puede ver y por decencia se debe ocultar también se rompe, pues el pudor —mecanismo social de contención— cambia según la cultura y el tiempo histórico, pero siempre está muy ligado al cuerpo y la libertad sexual. En cuanto al cuerpo, a las mujeres se les enseña a ocultar la fisiología corporal, así como a una contención higiénica; en cuanto a lo sexual, se las entrena en la represión de determinados comportamientos sexuales —relaciones no heterosexuales, sexo intergeneracional o incluso interracial— y a ocultar partes del cuerpo vinculadas con la sexualidad. Romper el tabú del pudor implica cuestionar la norma cultural dominante con la cual se identifica también un grupo hegemónico «civilizado» frente a las costumbres «impúdicas» de sectores de clases pobres o de grupos culturales «no educados». Pero las mayores presiones de pudor se ejercen sobre las mujeres a quienes se les asigna la función de visibilizar y reproducir los preceptos del recato y la decencia. El caso del desnudo en la historia del arte muestra su relación con la belleza. Cuando exhibe la crudeza del cuerpo humano o revela los actos escondidos de naturaleza sexual

[21] Paul Ricoeur, citado por Mary Douglas (1973, p. 13) señala: «Con la suciedad entramos al reino del Terror».

o fisiológica, da lugar a una escritura abyecta como lo muestran los versos de Ollé en *Noches de adrenalina* (1981):

estoy inclinada en el WC el culo suspendido [...]
la función de la vergüenza es preservarnos de la vergüenza
de la función de una parte velludas y húmedas
una ascética frente a la que se deposita el ridículo [...]
no dejé de ser virgen entre aires bucólicos o bosquecillos
de pinos
dejé de tener himen como de tener amígdalas en una operación
de dos horas.

La racionalidad por medio de la cual se analizan los actos «amorosos», reducidos a su mera expresión fisiológica, es un recurso para volver a escribir la historia de otra manera. El análisis desmonta un aparato ideológico y por fuerza nos devuelve al «grado cero» de la realidad.



Imagen 3. Carmen Ollé, 1995. Fotografía de Herman Schwarz.

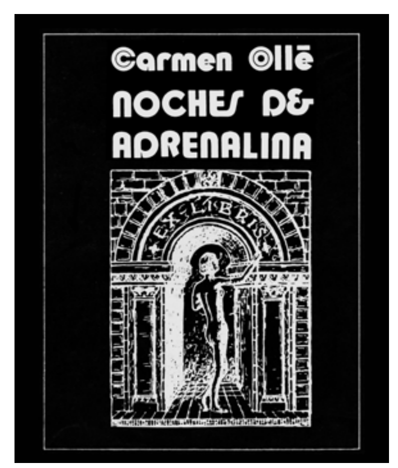


Imagen 4. Portada de la primera edición de *Noches de adrenalina*, 1981. Cuadernos del hipocampo.

2.2. Libertad sexual en busca del placer propio

El surrealismo ha sido quizás el movimiento que más contribuyó a liberar los impulsos sexuales y a establecer una totalidad de conciencia e inconsciencia, de realidad y deseo. En la tradición literaria peruana, el poeta surrealista César Moro es el antecedente más

poderoso de expresión de la pulsión sexual sin censura (ver Salazar en este volumen). Además, pertenece al grupo de subalternos cuyo deseo homosexual, oculto socialmente, se potencia al hacerse visible. Mariela Dreyfus lo considera «El hermano mayor» de la tradición poética ahora llamada «de la diferencia sexual» (1998, p. 16). Este punto de vista también es compartido por su coetánea, Rocío Silva Santisteban, quien en una entrevista en *Voces sexuadas* señala: «[...] necesitaba la visión de la pasión hacia un hombre [...] Delmira Agustini o Gabriela Mistral no me satisfacían, se me hacían muy empalagosas. Creo que por eso orienté mis lecturas hacia poetas homosexuales, con los cuales me identificaba de pleno [...]» (Reisz, 1996, p. 128). Nunca antes, hasta la poesía de Moro, se había expresado con tanta pasión una sexualidad libre de parámetros sociales. Carmen Ollé también declaraba una filiación confesional con el surrealismo, citando en *Noches de adrenalina* a Leiris y a Bataille, autores surrealistas cuyo rotundo ataque a la moral burguesa se fundamenta en una sexualidad sin límites ni censura.

Más adelante, las raíces surrealistas vuelven a entreverse en el poemario *Innombrable cuerpo del deseo*, de Violeta Barrientos, en una opción que lo distancia de la poesía lésbico-feminista a la manera de Adrienne Rich, Diana Bellessi o Cristina Peri Rossi. Sobre esta opción, compartida por otras autoras de poesía homoerótica, Susana Reisz ha comentado: «Me pregunto, por lo mismo, por qué razones las poetas peruanas mejor conocidas [...] no recogen ni las preocupaciones políticas nacionalistas de algunas de sus colegas hispanoamericanas ni la agenda feminista ampliada de las poetas norteamericanas que ellas conocen y aprecian tanto. Poco espacio hay, por ejemplo, en esta poesía peruana, para la expresión abierta y desinhibida de una sexualidad femenina no ortodoxa» (Reisz, 1996, p. 137).

A Reisz no le falta razón en esta afirmación, que pareciera tener más una explicación sociológica que literaria por cuanto asocia la política nacional, la feminista y la sexual. Y es que no podría esperarse reivindicaciones feministas o de la diversidad sexual más fuertes que las del propio movimiento social peruano. El feminismo en los años ochenta no era un fenómeno masivo y la propia producción cultural estaba reservada a élites universitarias mientras que otros países hispanoamericanos eran mucho más urbanos, industrializados y registraban mayores índices de lectores.

El parentesco con Moro es notorio en la recurrencia a las fuerzas de la naturaleza para exponer la pasión y las pulsiones que violan los interdictos sociales. El proyecto surrealista es también político: repudia el mundo de lo práctico, del trabajo y el día a día, y retorna a las fuerzas naturales para que, aunadas al deseo sexual, hagan estallar las amarras del disciplinamiento de los sujetos. Y así como en Moro impera el placer y la transgresión de una poesía homoerótica celebratoria de lo salvaje, Barrientos reafirma lo precivilizatorio y el ámbito de la locura en dos publicaciones posteriores: *El jardín de las delicias* (París, 1999) y *El libro de la serpiente* (Lima, 2002).



Imagen 5. Abajo: Rossella di Paolo, Mariza Villavicencio, Patricia Alba, Susi Gutiérrez y Dalmacia Ruiz Rosas. Arriba: Mariela Dreyfus, Mariela Sala, Carmen Ollé, Pilar Dughi, Giovanna Pollarolo, Marcela Robles y Martha Castañeda. Primer Encuentro de Escritoras Jóvenes. Huanchaco, 1988.

Junto a la exaltación de la libertad sexual, también algunas poetas dieron testimonio del dolor de las mujeres, a veces sus propias madres, mujeres de otra generación o clase social, seguras víctimas de la violencia social[22]: «yo recordaba las largas discusiones de mis padres, / el desesperado llanto de mi madre / y su voz diciéndome: / «nunca confíes en los hombres» (Cornejo, 1989, p. 83). «[...] mi madre / mil veces violada y todavía virgen» (Dreyfus, 1984, p. 8).

En una entrevista personal, el testimonio de Roxana Crisólogo da cuenta de la importancia de la experiencia de su madre en su selección de temas y estrategias discursivas:

> Mi forma de materializar lo político fue más desde dar forma y sonido a la voz de mi madre, migrante, analfabeta. Sentía que tenía que rescatar su desesperación. Y no lo podía hacer desmembrando su cuerpo, ella no lo conocía, ni sabía cómo se llamaba cada parte. No sabía que podía controlar salir embarazada, no lo entendía

[22] En el Perú, el tema de la libertad sexual, sus transgresiones y la reivindicación del placer, no fue una bandera de lucha común a todas las mujeres. La autoconciencia del propio cuerpo y sus reivindicaciones como subjetividad, principalmente la libertad sexual, fue el reclamo de grupos con menos carencias básicas y en contacto con las oleadas feministas internacionales. Las urgencias económicas comunitarias y familiares fueron más bien reivindicaciones prioritarias para aquellas más abajo en la pirámide social, pese a sufrir en sus cuerpos mucha más violencia y gozar de menos libertad incluso en la decisión de tener o no hijos.

> […]. Así que cuando escribí, lo hice desde su voz simple, hablando de cosas simples. Mi madre no sabía escribir, así como mucha de mi familia; entonces siempre tuve rechazo a los partidarios de una poesía preciosista.

La nueva poesía de las mujeres persigue desmontar el sinnúmero de mitos construidos sobre la sexualidad de la mujer a través de los siglos: el mito de la pasividad sexual, la idealización de la maternidad, la oposición entre la virgen y la puta, la heterosexualidad obligatoria (Rich, 1980). La sexualidad «pasiva» de las mujeres es la contrapartida de la sexualidad «activa» de los varones. Por muchos siglos esta visión ha sido asociada con la maternidad como «verdadera» función femenina, así como la idea de que cualquier mujer «decente» es virgen y madre. Es decir, la mujer no es un sujeto por sí misma; lo es bajo la tutela permanente de una familia, la de origen o la de destino[23]. El deseo sexual, propio de un sujeto, era impensable para las mujeres[24]; peor aún, no era imaginable que fuera expresado y publicado. De allí la ruptura en la tradición literaria que causaron las poetas en los años ochenta. En este deseo, todas las mujeres «decentes e indecentes» se aúnan:

> los labios de la libertina y los de la distinguida tiñen
> De púrpura los bordes de la sábana (Ollé, 1981, p. 20).
>
> en algunas sociedades viriles todo se confabula
> Para que otros hablen de nuestro deseo lo designen
> Se retuerzan sobre ese «valor-objeto»
> Y nos definen para siempre inválidas (Ollé, 1981, p. 16).
>
> Ah este cuerpo alegre como un perro chico
> con su sexo despierto saltando en la puerta (Di Paolo, 1991, p. 13).

---

[23] Incluso filósofos anarquistas como Pierre-Joseph Proudhon tenían una idea de la mujer limitada a su maternidad: «En todo se hace patente la pasividad de la mujer, sacrificada, por decirlo así, a la función maternal, delicadeza del cuerpo, ternura de las carnes, anchura de los pechos, de las nalgas, de la pelvis; en cambio, estrechez y compresión del cerebro. En sí misma, me refiero solo a lo físico, la mujer no tiene razón de ser: es un instrumento de reproducción [...]» (Proudhon s.f.).

[24] Una práctica cultural extrema de esta representación social de la mujer ha sido la mutilación genital femenina.

Al hablar de su deseo sexual, las mujeres ponen al descubierto aquello que les fue negado por la sociedad y volvió «histéricos» a los cuerpos femeninos[25]:

> ABRO MI FANTASÍA Y LA ENCUENTRO DELICIOSA (Ollé, 1981, p. 42)
> tu cuerpo se estremece a cada orgasmo,
> yo te pido más (Cornejo, 1989, p. 39).
>
> Y mi cuerpo será gozado
> Trescientas veces más de lo que tú puedes
> Imaginar (Alba, 1988, p. 23).
>
> Como todas las potrancas de este mundo
> cabalgo me encabrito y al borde de la noche
> cedo mis ancas al jinete de las barbas del oeste
> para después relinchar gozosa sobre el prado (Dreyfus, 1984, p. 10).

Este deseo es invocado fuera de los parámetros de una sexualidad normada que deslinda de la perversión. Los versos que siguen redefinen la sexualidad y sus prácticas:

> Desde aquí puedo decir:
> estoy lamiendo tus nalgas con desenfreno
> Y las tías, puaj, y las muchachas, puaj,
> Y nadie sabe qué sentir
> Entonces te volteo
> Y continúo
> Lamiendo
> Con desenfreno (Silva Santisteban, 1993, p. 22).
>
> Amo a esa mujer
> [...]
> amo su inconstancia
> al elegir pareja y sobre todo esa dulce insolencia
> (traducida en desear a otra mujer) (Dreyfus, 1984, p. 14).

[25] El dispositivo de la sexualidad hace que la mujer reprima su sexualidad, lo que determina la histerización de su cuerpo. Este será uno de los cuatro pilares de la sexualidad moderna, al igual que la educación del niño masturbador, la medicalización del adulto perverso y la socialización de la procreación como comportamiento de la pareja.

La culpa y la vergüenza son, sin embargo, parte de una matriz social donde este deseo estalla:

> Comprendiste mi dolor
> y con infinita ternura
> cubriste mi cuerpo con tu cuerpo,
> tienes que abrir las piernas, murmuraste,
> y yo me sentí torpe y desolada (Cornejo, 1989, p. 83).

> condenados a cubrir un encuentro con higos y palmas secas
> a llorar escondiéndonos de la espada divina (Silva Santisteban, 1986, p. 19).

> La ropa íntima en el piso es desorden
> yo todavía cuido la limpieza de los genitales
> nuestro olor, algo que nos defienda (Dreyfus, 1984, p.23).

> yo quería tu boca sobre mí
> tus suaves manos dentro de mí.
> Pero el mundo aprobaba los amores
> y no había en sus historias un lugar para lo nuestro (Moromisato, 2009, p. 69).

La disidencia ante la impostura de lo que es «ser mujer», pese a su expresión de cólera, debe luchar con una culpa interiorizada o con el rechazo social, ante el cual solo cabe la autoafirmación: «*Soy/ la muchacha mala de la historia*» (Cornejo, 1989, p. 79). El rechazo ante la condición de mujer-objeto implica un replanteamiento de la relación de pareja, más bien entre dos sujetos. El uso de la ironía y la atenuación afirma la denuncia de la dominación masculina y la rebeldía ante la misma:

> Te iba a seguir de cualquier forma/ [...] no ves acaso cómo salto hacia ti/ moviendo el rabo/ alzando los labios/ mostrándote el diente? (Di Paolo, 1991, p. 32).

> [...] no me avergüenzo de repetir todo lo que hago por ti/ sueño más de la cuenta lo hago para complacerte/ y bendigo los rezos pues de ellos brota/ la hiel carcomida de mi resignación (Silva Santisteban, 1986, p. 14).

> Soy la mujer/ que no aceptó el lugar que tú le preparaste/ y huyó de razones y virtudes (Soto, 1998, p. 20).

2.3. El rechazo al rol tradicional de la mujer y la des-idealización de la maternidad

El nuevo sujeto mujer debe, sin embargo, romper con una resistencia social opuesta a un nuevo rol, incluso desde otras mujeres: «De mis contemporáneas me alejan las dificultades de no ser trivial» (Ollé, 1981, p. 12). La existencia de una mujer a solas

como sujeto es «ininteligible» para la sociedad; por lo tanto, el ser escritora —actividad distinta a ser madre de familia— es un arduo combate: «una mujer sola, en Lima, qué dirán/ qué dirán, puta en ciernes./ Puta con burdel tapizado de libros/ mi cama de combate con tantas palabras que poner/ y enderezar» (Di Paolo, 1991, p. 11).



Imagen 6. Rossella di Paolo, 1994. Fotografía de Herman Schwarz.

Las mujeres de clases burguesas son las más cuestionadas por cuanto se constituyen como modelos hegemónicos inscritos en el confort y statu quo, lo cual, al mismo tiempo, las debilita, las hace dependientes y las convierte en mujeres-objeto, poniendo el énfasis en su cuidado físico:

> Los suyos les darán
> lógicos matrimonios,
> planificadas vidas, besos planificados
> Caerán los años sobre su bronceada
> desnudez sin poesía
> Envejecerán en medio de sus baños
> sauna y de sus aeróbicos
> Y un día enfrentarán en silencio el espejo
> y clavarán sus ojos en los ojos de vidrio
> Y ya será muy tarde para abrirlos (Álvarez, 1991, p. 9).

La autopercepción de ser un objeto decorativo sin mucha movilidad ni proyecto de vida propio es parte del análisis de las autoras. Esta condición —reconocen ellas— es aprendida en el seno de la familia y se transmite de madres a hijas:

cuando terminamos el colegio
yo me sentía
como un papel en blanco
una caja vacía
¿y ahora?
levantó los hombros, apuró su trago
y empezó a contar emocionada
de la orquídea y la orquesta
el vestido de encaje y los zapatos de charol
que su hija (dieciséis años recién cumplidos)
lucirá en el baile de promoción (Pollarolo, 1991, p. 58).

Eltit lo corrobora así:

> Las políticas familiares latinoamericanas se han dotado de un férreo sistema para otorgar cultura a los cuerpos. [...] Si entendemos que la familia, en tanto microestructura, es una repetición, una copia extendida de sí [la mujer] misma, de una subjetividad determinada y determinante a la vez, si pensamos la familia como un campo de fuerzas en que la mujer opera como oralidad, como murmullo para transmitir la ley institucional desde la legitimidad maternal, si vemos el conjunto del campo familiar como zona de opresiones y represiones, desde la opresión y represión que porta el cuerpo de la mujer; si comprendemos que el espacio familiar es una zona ritual y ritualizante de roles, vislumbramos el modo concreto en que la cultura administra los cuerpos, con el mismo énfasis y la misma elocuencia con que propicia la circulación de bienes (Eltit, s/f, p. 5).

Es así como Eltit resume la vivencia de las mujeres y denuncia a la familia como uno de los ámbitos de represión. Hasta entonces, escribir siendo mujer sin aludir a esta situación era evitar la culpa: «la pulsión que la familia otorga a la mujer como propia es la maternal que sí encuentra en lo público referentes finos y asentados, mediante profusos sistemas de propaganda y control. Esta función anuda a la familia latinoamericana con un circular cordón umbilical en el que subyace la forma de la culpa [...] (p. 9).

La idealizada maternidad es también contestada por las poetas desde la crudeza de sus síntomas corporales reales: «Mi vagina se llena de hongos como consecuencia del primer parto» (Ollé, 1981, p. 9). Asimismo, se denuncia el único rol público asignado a las mujeres frente a la Patria: el de ser madres o esposas designadas por Dios, gratificado con ser las madres de los padres de la Patria. En estos versos se opone la función doméstica de la mujer anónima como un privilegio más grande que gobernar:

no se cansaron nunca de repetirnos
que éramos el futuro
las esposas y madres del mañana
las esposas de los conductores de la patria
las madres de los futuros conductores de la patria
dios nos había elegido
¡he ahí el privilegio!
para tan grande y difícil misión (Pollarolo, 1991, p. 32).

El mito de la familia feliz es puesto sobre el tapete: «La falsa paz del hogar/ revienta como un hormiguero bajo la puerta» (Barrientos, 1991). Como la familia, otra institución cuestionada es la Iglesia. Muchas autoras (Pollarolo, 1987; Ollé, 1981) dan otra lectura a los textos y creencias religiosas que someten sin voz a las mujeres[26]:

A los 15 años se está en pie ante una cruz un arquetipo
del dolor
me arrodillo beso la punta de esos pies sangrantes
y deposito mi moneda en la alcancía
en esta mística de relatar cosas sucias estoy sola
y afiebrada (Ollé, 1981, p. 17).

La institución médica que ubica al útero como centro del cuerpo y del *pathos* femenino, aprobándolo por su fecundidad y desaprobándolo por su esterilidad o su mal alumbramiento, es también denunciada por su violencia:

una sietemesina debe morir
o soportar las garras de una máquina-madre
[...]
estoy encerrada en un vientre frío
una mano entra y sale
entra y sale
la odio (Guerrero, 2005, p. 14).

el primer doctor avanza sobre mí
se ha cubierto la mano derecha con un guante de goma
lo veo venir hacia mí con su sonrisa despreciable
hunde sus dedos poco a poco y luego toda su mano
su gran mano de acero
ante los ojos de mi madre (p. 37).

[26] El cuestionamiento a lo religioso ya había sido expresado por Blanca Varela (ver Rebaza en este volumen), poeta que precedió generacionalmente a este movimiento.

En contraposición al rol tradicional de las mujeres, las poetas serán portadoras de la contracultura juvenil urbana. Mariela Dreyfus declara: «Mi aprendizaje poético está muy ligado a la música, especialmente al rock, consumido desde la adolescencia en largas sesiones compartidas con los amigos del barrio de Lince…» (De los Dolores, 2014, p. 124). Dalmacia Ruiz Rosas dedica un poema al rockero Edgar Barraza, *Kilowatt,* figura de enlace entre el grupo Kloaka y el mundo *subte:*

Tú venías
sin que yo te
llame
desde Comascity
desde Quillka
el Ministerio
o el Averno
Neoplásicas
venías
y tú me cantabas
[...]
tu educada amistad como el antiguo Rímac
cultura de Gran Unidad o de la calle
palabras perfectas como tus
patillas de T. Rex (Ruiz-Rosas, 2012, p. 23).

El rock y el punk, como movimientos de rebeldía, serán mejor acogidos para la creación que los géneros «latinos», cuyas letras y coreografías son percibidas como vehículo de machismo por las jóvenes urbanas de fines del siglo XX.



Imagen 7. Mariela Dreyfus. Archivo Andina.

2.4. Poesía confesional, cuerpo y dolor

En discrepancia con los reparos de la crítica ante la poesía confesional[27], Susana Reisz, en el prólogo de la tercera edición de *Mariposa negra*, dice: «Pienso que es muy fácil —y con aprobación general garantizada de antemano— dictaminar que cuando un escritor o escritora expresa sus sentimientos más íntimos y más dolorosos de un modo ni alusivo ni elusivo, es porque no tiene sofisticación literaria o porque su mundo es tan limitado que no puede trascender su propia circunstancia individual» (Silva Santisteban, 2007, p. 3).

Como poesía del yo, de las más íntimas incidencias —también corporales—, la poesía confesional se convierte en un recurso radical que resulta chocante para el lector, de la misma manera en que hoy en día la radicalidad de los colectivos feministas ha hecho de la exhibición de cuerpos desnudos un arma de protesta en todo el mundo. La poesía confesional activa así la rebeldía y la denuncia, y también un sistema de opresión a la mujer bajo la aparente normalidad[28]. El cuerpo del artista es usado como material para la obra. El cuerpo/texto, cual catarsis, transmite un sufrimiento al lector, a la manera del cuerpo del artista del *body art*, que pone a prueba al lector o espectador ante la experiencia límite:

> Junto al tobillo el bulto de ese hueso sin nombre, cojo una vena bastante gruesa y azul y solo en un movimiento de la mano, la cojo y la reviento
> Mientras la sangre ensucia mis zapatos chinos, hundo la yema gruesa y gorda de mi dedo índice y manchado de sabiduría escribo en el espejo algo indescifrable (Silva Santisteban, 1993, p. 58).

Estos versos de Silva Santisteban nos remiten a las «automutilaciones» de los artistas performáticos Günter Brus o Gina Pane en los años sesenta y setenta.

---

[27] La poesía confesional, ya ensayada en los EE.UU. por Robert Lowell, así como por Sylvia Plath y Anne Sexton —ambas cometieron suicidio en 1963 y 1974, respectivamente—, había propiciado una ruptura con los estándares de la poesía académica, leída por una élite educada, y la opción por un lenguaje común y accesible, y una temática personal que violaba tabúes.

[28] La marca de género masculino o femenino se evidencia en estas poéticas. Por lo general, los hombres no se quejan ni muestran su cuerpo, si bien desde los años sesenta hubo excepciones, como los representantes del Accionismo vienés. Los cuerpos masculinos se han exhibido y estudiado para ser arquetipos de lo humano para el arte o la ciencia, sin haber sido «desnudados» por Otro ni por sí mismos. La constante masculina ha sido más bien esconder sus afectos o anatomía. La mujer, más bien siempre «desnudada» por su «señor», irrumpe con una poética desde la confesionalidad, en la que es ella misma quien se exhibe como acto de violenta afirmación que ataca a la moral social, rompiendo tabúes. El arte feminista de los sesenta en adelante, nos muestra el trabajo de artistas —Valie Export, Gina Pane, Marina Abramovic, Shigeko Kubota— que tiene como centro el cuerpo femenino y que van transitan entre lo pornográfico y el dolor. El dolor autoinflingido en la performance o expresado en la poesía confesional eran maneras de retratar el dolor del existir como mujer.

El dolor de haber nacido y el dolor de vivir pueden encontrarse en la poética de la diferencia sexual. Hay violencia y dolor en «el ser mujer», en el contexto de una fuerte presión social[29]. El dolor está asociado a la vida de la mujer que, consciente de su sumisión, quiera rebelarse. La rebelde caerá en medio de la soledad que se asocia a su malestar en el mundo, y su dolor estará acompañado por la pulsión de muerte que puede impulsarla al suicidio, pulsión presente para calmar el dolor y dar satisfacción, tranquilidad y alivio, que es el inicio, la nada:

> ¿Qué es suicidó? Pregunté el día entero
> diario en mano, incierta
> un pecado que dios no perdona
> resultado de la mala vida
> salir desnuda en las películas
> hacer películas
> casarse y divorciarse, ofender a dios
> era
> era, lo supe después
> morirse de tristeza (Pollarolo, 1991, p, 75).

Los suicidios de Silvia Plath, Anne Sexton o María Emilia Cornejo, escritoras de la poesía del dolor, son parte de una tradición no solo artística sino feminista, que en años recientes ha convertido la autoagresión en una provocadora postura de acabar con un entorno de opresión e injusticia para con las mujeres[30].

2.5. La belleza exigida del cuerpo objeto

Si el cuerpo del varón no es regido por cánones de belleza —pues es valorado por simbolizar lo Universal, en tanto mente, espíritu y poder— el cuerpo de la mujer debe ceñirse a ciertos patrones de apariencia física, lo cual es fundamental en la diferenciación entre hombre y mujer. Durante siglos, la medicina y el derecho dictaminaron sobre ambos cuerpos de modo distinto a partir de la consideración del cuerpo masculino como el verdaderamente humano. «El cuerpo de la mujer, como en el mito bíblico, es

---

[29] La poesía de Sylvia Plath o la de Anne Sexton son paradigmáticas en este sentido (cf. Neimneh, 2015).

[30] En 1996, la banda feminista de punk Bikini Kill —agrupación del movimiento de Riot Grrrl— cantaba «*The Sylvia Plath story is told to girls who write./They want us to think that to be a girl poet means you have to die./Who is it that told me all girls who write must suicide?/ I've another good one for you, we are turning cursive letters into/ Knives*». «La historia de Sylvia Plath es contada a las chicas que escriben/ Quieren que pensemos que ser una poeta es tener que morir/ Quién fue que me dijo que todas las chicas que escriben deben suicidarse?/ Tengo otra buena para ti, estamos convirtiendo nuestras letras cursivas en /Cuchillos». (La traducción es mía). La canción es «Bloody ice cream» (Helado sangriento) del disco *Reject all American* (Rechaza todo lo americano).

solo un apéndice, un remedo, una carencia del cuerpo masculino» (Ramos Escandón, 2008, pp. 71-72). La belleza se percibe como reflejo de la virtud interior de la mujer, de su bondad y pureza, de su ternura e inocencia, necesarias para el intercambio matrimonial y la vida amorosa. Así, la exigencia de belleza es una presión sobre el cuerpo de las mujeres que obedece a la lógica de que debe ser un objeto de agrado para otros. Esta presión la termina ejerciendo la mujer sobre sí misma, de allí que la poética de varias autoras se propone como una burla a los patrones de belleza o de edad, burla o denuncia que abandona los modelos líricos predestinados a una poesía también bella.

En el siglo XIX los corsés resaltaban la figura del busto y las caderas, produciendo un cuerpo sexualizado que subrayaba la función reproductiva de las mujeres, pero limitaba al mismo tiempo su libertad de movimiento —y de conducta—, en contraste con los varones. Las poetas denuncian estos moldes históricos y su vigencia en sociedades conservadoras como la limeña: «en Lima la belleza es un corsé de acero» (Ollé, 1981, p. 21).

Las exigencias sobre géneros «bien diferenciados» en el disciplinamiento de los cuerpos son el reflejo de diferencias de derechos entre hombres y mujeres. Estas disimilitudes son más crecientes cuanto más a la periferia social se encuentren las mujeres. Así, en el ámbito mundial, las latinoamericanas vivirán en sociedades más desiguales que las sajonas; de la misma forma, en el interior de un país, las provincianas respecto a las capitalinas:

> me afeité las axilas los vellos de las piernas aunque
> las sajonas suelen conservarlos largos y rubios entre
> sus brazos
> ¿Nuestras partes se cercenan por falta de belleza o de carácter? (Ollé, 1981, p. 23).

Con humor ácido, Montserrat Álvarez destruye la fantasía y el *glamour* creados en torno a un ícono universal de la belleza femenina, Marilyn Monroe, de cuerpo modelado cual corsé: «caderas anchas… cintura estrecha»; que gracias al suicidio se libera del acoso social destruyendo ese «cuerpo bonito», irrespetado en vida:

> Aquí yace un cuerpo bien bonito, comparsas,
> aunque no siempre tratado con el debido respeto;
> caderas anchas y blancas, cintura estrecha y
> flexible,/ fue grato a los espejos generosos [...]
> Ministros, presidentes, generales,/ señoras y señores, policías:
> Sabed lo que ella hizo
> cuando estaba partiendo de este mundo:
> se echó un buen trago de pisco,
> poco antes de partir (Álvarez, 1991, p. 49).

El deterioro físico, contracara de la belleza, se produce culturalmente para la mujer a una edad menor que para el hombre, y en relación con su capacidad reproductiva. Todo ello hace que la belleza física en la mujer sea muy efímera: «Tener 30 años no cambia nada salvo aproximarse al ataque cardiaco o al vaciado uterino» (Ollé, 1981, p. 9). «Yo soy aquella vieja, a los 28, las curvas de mi cuerpo le dan asco a cualquiera» (Silva Santisteban, 1993, p. 54). La valoración de la mujer por su cuerpo-objeto, convertido en fetiche, limita a la lozanía del cuerpo el valor social como persona: «Las relaciones con las partes de mi cuerpo no son teológicas/ Son frustraciones, derivados del dolor de un cuerpo fetiche» (Ollé, 1981, p. 14).



Imagen 8. Rocío Silva Santisteban. Archivo personal.

3. Valoración y perspectivas

Para explicar los inconvenientes de este primer movimiento de ruptura —que significó enfrentarse a paradigmas teóricos establecidos, incapaces de interpretar los nuevos discursos—, nada más pertinente que preguntarse «¿Puede el subalterno hablar?». La poesía de la diferencia surgió en un contexto cultural precario y enfrentó la falta de una teorización y sistematización del fenómeno desde las mismas poetas[31]. Sin las herramientas de género añadidas al análisis literario, la crítica tradicional etiquetó como «poesía erótica» a las expresiones de tan complejo fenómeno y también fue condescendiente hacia las mujeres desde sectores más ideologizados, sustrayéndolas

[31] Lamentablemente no se cuenta con actas de los encuentros de Huanchaco en 1988 o los de Poetas sanmarquinas en 1981 y 1991.

así «del campo de batalla de la cultura, donde se pelean las estrategias de los signos» (Richard, 1994, p. 134). Así, una adecuada valoración debería evitar lecturas descontextualizadas por las que el fenómeno de la aparición de las mujeres como autoras sea interpretado como un *boom* o *miniboom*, ya que supone una forma más de subrayar la subalternidad[32].

1992 es un punto de quiebre para el asentamiento de un nuevo orden social más individualista que se inicia con la adopción del neoliberalismo como sistema económico y el autogolpe de Estado de Alberto Fujimori, comienzo de un gobierno autoritario. Ese año cierra el período de aparición y auge de las distintas expresiones de la poesía de la diferencia sexual, si bien no significa la liquidación de lo ya conquistado, que tuvo más adelante expresiones de las mismas poetas o de nuevas figuras desde la tradición ya inaugurada[33].

Los años noventa no fueron fáciles para las poetas que recién aparecían en escena ni para el desarrollo de las tendencias poéticas o la teoría crítica. La migración de escritores y críticos al exterior y la cancelación de los modelos utópicos cerraron abruptamente un ciclo de reivindicaciones identitarias en el Perú. Todas estas condiciones de entorno han pesado en la valoración y el reconocimiento de la poesía de la diferencia sexual en los años posteriores. Sin embargo, la escritura de la diferencia sexual afirmó a las mujeres en general —practicantes o no de una literatura de la diferencia— como autoras, no solo en el Perú sino también en el mundo. Este fue uno de los acontecimientos literarios más importantes de la década de 1980 en el país. La consecuencia más notoria e irreversible fue la entrada de las autoras al mercado

---

[32] En este error caen los compañeros generacionales de las autoras —a su vez poetas, críticos literarios y editores de publicaciones—, quienes mencionan irónicamente la poesía de los ochenta escrita por mujeres: «[...] no podemos terminar sin mencionar a Patricia Alba, Rocío Silva Santisteban, Mariela Dreyfus, como representantes de lo que fue el mini «boom» de la poesía erótica femenina, que siempre tuvo como ejemplos tutelares a Carmen Ollé y María Emilia Cornejo, poetas de la generación del 70. El descriptivismo narrativo de las poetas eróticas las situará, en última instancia, dentro del segundo rasgo general de la poesía del 80» (Mazzotti, Santiváñez & Dávila-Franco, 1987, p. 14).

Muy distinto fue el reconocimiento que otros sectores literarios dieron a autoras de este grupo, tal como lo muestra una encuesta entre críticos y escritores publicada por la revista *Debate* (1989), que consideró a *Noches de adrenalina* de Carmen Ollé, y a *O un cuchillo esperándome* de Patricia Alba entre los diez libros más importantes publicados en la década de 1980. Mención aparte merecen las trayectorias de Rosina Valcárcel, contemporánea a Carmen Ollé y de intensa actividad político partidaria, que atribuyó la situación social de las mujeres al sistema económico capitalista antes que al conflicto entre hombres y mujeres; así como las voces andinas y amazónica de Carolina Ocampo, Gloria Mendoza y Ana Varela, cuyas obras —no obstante su calidad— no han sido suficientemente conocidas a causa del centralismo cultural peruano.

[33] En este artículo se han citado también obras posteriores de las poetas que son parte de esta corriente en los años ochenta (Ruiz Rosas, Moromisato, Silva Santisteban) así como nuevas figuras como Victoria Guerrero.

literario y su diversificación en cuanto a temáticas y estilos desde los años noventa en adelante. Será en el nuevo milenio cuando las disputas por el género y la sexualidad en el contexto político vuelvan a posicionar el tema en el centro de la discusión.

Bibliografía

Alba, Patricia (1988). *O un cuchillo esperándome*. Lima: Colmillo Blanco.

Alba, Patricia (2014). Entrevista de Violeta Barrientos.

Álvarez, Montserrat (1991). *Zona dark*. Lima: s/e.

Arfuch, Leonor (2005). Problemáticas de la identidad. En *Identidades, sujetos y subjetividades* (pp. 21-43). Buenos Aires: Prometeo.

Barrientos, Violeta (1991). *Elíxir*. Lima: Noevas.

Barrientos, Violeta (1999). *El jardín de las delicias*. París: Indigo.

Bordo, Susan (2004). *Unbearable weight: feminism, Western culture, and the body*. Berkeley: University of California Press.

Bourdieu, Pierre (1998). *La domination masculine*. Paris: Seuil.

Chueca, Luis Fernando (2001). Consagración de lo diverso. *Lienzo, 22*, 61-132.

Cixous, Helene (2001). The Laugh of the Medusa. En Hillary Robinson, ed., *Feminist-Art theory. An anthology 1968-2000* (pp. 627-635). Londres: Blackwell.

Cornejo, María Emilia (1989). *En la mitad del camino recorrido*. Lima: Flora Tristán.

Crisólogo, Roxana (1999). *Abajo, sobre el cielo*. Lima: Nido de Cuervos.

De los Dolores, Zachary (2014). *Kloaka, antología poética*. Madrid: Amargord.

Di Paolo, Rossella (1991). *Piel alzada*. Lima: Colmillo Blanco.

Diegner, Britt & José Morales Saravia (2006). *La novísima novela peruana (1990-2005)*. Lima: San Marcos.

Douglas, Mary (1973). *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú.* Madrid: Siglo XXI.

Dreyfus, Mariela (1984). *Memorias de Electra*. Lima: Orellana & Orellana.

Dreyfus, Mariela (1998). El hermano mayor: la influencia de César Moro. En Marcela Robles, ed. *A imagen y semejanza* (pp. 15-37). Lima: FCE.

Eltit, Diamela (s.f.). *Latinoamérica: Escribir en los bordes*. https://journals.lib.washington.edu/index.php/aquelarre/article/viewFile/13281/11645.

Fe, Marina (1999). *Otramente: lectura y escritura feministas*. Ciudad de México: FCE.

Fernández, Carolina O. (2007). Escenario 1. Escribirás usté esto? En Roxana Crisólogo y Miguel Ildefonso, eds., *Memorias in santas. Antología de poesía escrita por mujeres sobre la violencia política*. Lima: Demus y Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán.

Franco, Jean (1986). Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana. *Hispamérica, 45*, 31-43.

Gilbert, Sandra & Susan Gubar (1979). *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination.* New Haven: Yale University Press.

Guerrero, Victoria (2005). *Ya nadie incendia el mundo*. Lima: Estruendomudo.

Guillaumin, Colette (2012). Práctica del poder e idea de la naturaleza. La apropiación de las mujeres. Parte 1. En Nicole-Claude Mathieu Colett y Paola Tabet Guillaumin, *Tres feministas materialistas* (pp. 43-80). Concepción: Escaparate.

Irigaray, Luce (2001). Writing as a woman. En Hillary Robinson, comp., *Feminist art theory: an anthology 1968-2000* (pp. 44-46). Londres: Blackwell.

Iubini, Giovanna (2015). *Noches de adrenalina* de Carmen Ollé como poesía integral neovanguardista. *Estudios Filológicos, 37*, 77-92.

Kristeva, Julia (1974). *La revolución del lenguaje poético*. Barcelona: Jordi Llovet.

Kristeva, Julia (1988). *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI.

Ludmer, Josefina (1984). Tretas del débil. En Patricia González y Eliana Ortega, eds., *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas.* Río Piedras, PR: Huracán.

López Maguiña, Santiago (2003). El concepto del discurso heterogénero. En James Higgins, ed., *Heterogeneidad y literatura en el Perú* (pp. 23-48). Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.

Mariátegui, José Carlos (1979). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Matto, Clorinda [1889]. Aves sin nido. http://www.biblioteca.org.ar/libros/71077.pdf.

Mazzotti, José Antonio; Roger Santiváñez & Rafael Dávila-Franco (1987). *La última cena. Poesía peruana actual.* Lima: Asaltoalcielo y Naylamp.

Miloslavich, Diana (2012). *Literatura de mujeres. Una mirada desde el feminismo*. Lima: Flora Tristán.

Moraña, Mabel (1998). *El boom del subalterno*. http://www.ensayistas.org/critica/teoria/castro/Mabel.htm.

Moraña, Mabel (2014). *Bourdieu en la periferia*. Santiago: Cuarto Propio.

Moromisato, Doris (1984). *Morada donde la luna perdió su palidez.* Lima: Cuarto Lima.

Moromisato, Doris (1999). *Chambala era un camino*. Lima: NoEvas.

Moromisato, Doris (2009). *Diario de la Mujer Es ponja*. Lima: Flora Tristán.

Neimneh, Shadi (2015). An Analysis of the Suicidal Tendency in Sexton's Confessional Poems: a Reading of «Silvia's Death» and «Suicide Note». *Internationational Journal of Language and Literature, 3*, 137-142.

Offen, Karen (2015). *Feminismos europeos, 1700-1950*. Madrid: Akal.

Ollé, Carmen (1981). *Noches de adrenalina*. Lima: Lluvia.

Pollarolo, Giovanna (1987). *Huerto de los olivos.* Lima: Arcadia.

Pollarolo, Giovanna (1991). *Entre mujeres solas*. Lima: Colmillo Blanco.

Proudhon, Pierre-Joseph (s.f.). *Amor y matrimonio. Consideraciones acerca de la mujer.* http://www.antorcha.net/biblioteca_virtual/filosofia/matrimonio/6.html.

Rama, Ángel (2007). *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El Andariego.

Ramos Escandón, Carmen (2008). Cuerpos construidos, cuerpos legislados. Ley y cuerpo en el México de «Fin de siècle». En Julia Tuñón, ed., *Cuerpos enjaulados: normativas decimonónicas y feminidad en México* (pp. 67-106). Ciudad de México: Colegio de México.

Reisz, Susana (1996). *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*. Lleida: Universitat de Lleida.

Rich, Adrienne (1980). Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence. *Culture and Society, 5*(4), 631-660.

Richard, Nelly (1993). *Masculino/Femenino*. Santiago de Chile: Francisco Zegarra.

Richard, Nelly (1994). ¿Tiene sexo la escritura? *Debate feminista, 9*, 127-139.

Richard, Nelly (2013). *Crítica y política*. Santiago de Chile: Palinodia.

Robles, Marcela (ed.) (1998). *A imagen y semejanza*. Lima: FCE.

Ruiz-Rosas, Dalmacia (2000). *Baile*. Lima: Hipocampo.

Ruiz-Rosas, Dalmacia (2012). *Roce en Roq*. Lima: Tranvías.

Sala, Mariella (2001). RELAT y las encrucijadas de la escritura latinoamericana. En Eliana Ortega, ed., *Más allá de la ciudad letrada. Escritoras de nuestra América Latina*. Santiago de Chile: ISIS.

Showalter, Elaine (1978). *A Literature of their own: British Women Novelists from Bronte to Lessing.* Princeton, NJ: Princeton University Press.

Silva Santisteban, Rocío (1986). *Asuntos circunstanciales*. Lima: Lluvia.

Silva Santisteban, Rocío (1987). *Ese oficio no me gusta*. Lima: COPÉ.

Silva Santisteban, Rocío (1993). *Mariposa Negra*. Lima: Campodónico.

Silva Santisteban, Rocío (2007). *Mariposa Negra*: https://www.nodo50.org/mlrs/Biblioteca/silva/mariposa.pdf

Soto, Mary (1998). *Limpios de tiempo*. Lima: Arteidea.

Varios autores (1987). *La última cena. Poesía peruana actual*. Lima: Asalto al Cielo, Naylamp.

Veloso Bermedo, Teresa & Marie-Claire Caloz Tschopp (2013). *Tres feministas materialistas. Colette Guillaumin, Nicole-Claude Mathieu, Paola Tabet*. Concepción y París: Escaparate y L'Harmattan.

Wolosky, Shira (2010). Relational Aesthetics and Feminist Poetics. *New Literary History, 41*, 571-591.

Woolf, Virginia (2008). *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral.

Poesía y violencia política: desde 1983 hasta el presente

Luis Fernando Chueca
Pontificia Universidad Católica del Perú

1. Introducción: precisiones

Los términos «poesía sobre la violencia política» o «poesía de la violencia política» se utilizan con frecuencia, en el caso peruano, para referirse a aquella producida en castellano dentro del «sistema letrado culto» (Cornejo Polar, 1989, 1994) entre 1980 y el presente, y remite, de uno o varios modos, al periodo de violencia política vivido en el país en las décadas de 1980 y 1990. Este proceso, también llamado «conflicto armado interno» o «guerra interna», abarca desde el inicio de las acciones armadas de Sendero Luminoso, en 1980, hasta el final de la dictadura civil de Alberto Fujimori en el año 2000.

Desde esta perspectiva se abordará el término en este ensayo. Cabe hacer, al respecto, tres precisiones: la primera, que al proponer como marco de investigación el «sistema letrado culto» escrito en castellano —propuesto por Cornejo a partir del reconocimiento de la coexistencia conflictiva de sistemas literarios dentro del Perú (culto/popular/oral; castellano/lenguas indígenas)— dejo fuera una interesante producción sobre la que todavía hacen falta mayores estudios[1]. La segunda, que todo lo propuesto en este ensayo parte de una revisión inevitablemente incompleta, tomando en consideración la vastedad de la producción poética y la que queda invisibilizada porque no sobrepasa —habitualmente— los circuitos locales de difusión o se publica en tirajes muy reducidos. No obstante, la multiplicidad, representatividad y relevancia de lo revisado permite sostener cabalmente los planteamientos que propongo. La tercera precisión se refiere al modo de entender el diálogo de la poesía con la violencia

[1] Me refiero, por ejemplo, a la poesía oral y cantada en quechua (Montoya, 1987), así como a la escrita en dicha lengua respecto de la violencia (ver Gonzales en este volumen), lo mismo que la poesía oral en otras lenguas indígenas o en castellano. También queda fuera, por ejemplo, la poesía escrita por militantes de los grupos armados, como Edith Lagos o José Valdivia Domínguez (Jovaldo), entre los más conocidos, difundida en circuitos distintos a los de la poesía revisada en el presente texto (ver Mazzotti, 2002, p. 137; Guerrero, 2005b; Agüero, 2012; De Lima, 2013, pp. 60-63).

política. Al respecto, aunque es posible una conceptualización amplia según la cual la poesía de la violencia es toda aquella escrita durante dicho proceso —puesto que, de uno u otro modo, los textos inevitablemente trazan relaciones con su contexto de producción y ofrecen huellas de ello (Said, 2004)[2]—, la opción asumida aquí implica que los poemas considerados como parte del corpus den cuenta de su relación con la violencia política de modos más o menos reconocibles; es decir, que refieran o aludan a situaciones de violencia ocurridas en dicho marco según las modalidades que comentaré en el siguiente apartado.

Las primeras manifestaciones de esta poesía aparecieron en 1983 y las más recientes llegan hasta la actualidad. La producción involucrada es, a estas, alturas, no solo vasta, sino también considerablemente importante por su calidad, al punto que abarca algunos textos que podrían reconocerse entre lo más valioso de la poesía peruana del último medio siglo, cuando menos. A continuación, propongo una tipificación de las modalidades de acercamiento de la poesía a la violencia política y una cronología del proceso que atienden tanto a la producción poética como a las dinámicas del campo literario que contribuyeron a la consolidación de esta preocupación entre los poetas.

2. Modalidades discursivas de la poesía sobre la violencia política

Una lectura atenta de la producción poética permite reconocer desde los años ochenta un muy amplio corpus de textos que se han acercado al proceso de violencia política a través de tres modalidades discursivas fundamentales. Las dos primeras representan polos entre los cuales se pueden identificar espacios intermedios: a) un acercamiento cuyas relaciones con la violencia política se dan predominantemente a través de referencias expresas y b) otro en que la relación con este proceso se expresa mediante alusiones que no lo refieren explícitamente; c) la tercera posibilidad representa una opción que lleva al extremo manifestaciones de violencia en la textualidad, es decir los aspectos formales o rasgos de escritura de los poemas. Veamos cada una de ellas.

[2] Señala Said que todo texto poético «se encuentra de algún modo lastrado por la ocasión en que se produjo, por las simples realidades empíricas de las que emergió» y, en ese sentido, sus «modos de existencia […] están siempre enredados con la circunstancia, el tiempo, el lugar y la sociedad» (Said, 2004, p. 54), no solo a partir de las referencias a hechos de la realidad (los de la violencia política peruana en este caso) y de los modos en que son manipulados o reconfigurados, sino también, de manera igualmente fundamental, a través de las características de su lenguaje, de la configuración de sus sujetos o del léxico utilizado, entre otros aspectos.

2.1. Referencias expresas

En la primera modalidad encontramos poemas que ofrecen representaciones explícitas de actos, situaciones o signos de violencia política frecuentes en los años ochenta y noventa, como enfrentamientos armados, ejecuciones, desapariciones forzadas, apagones, toques de queda, coches-bomba, etcétera, varios de los cuales remiten a episodios concretos que se mencionan, incluso, con nombre propio o con suficientes claves como para identificarlos.

Entre estos poemas se pueden señalar, por ejemplo, los que abordan casos de matanzas o de hallazgos de fosas comunes en espacios andinos y comunidades campesinas, como «pucayacu» de Raúl Mendizábal (Piura, 1956): «las noticias son menos tristes ahora porque ya nos acostumbramos / a los muertos en la sierra central como si fuese lo ordinario […] iguales ahora que ninguno tiene cara y hasta los dientes han ennegrecido /y más abajo escuché que había otros veintitantos» (2004, p. 53); «Muchos años después Accomarca (14 de agosto de 1985. 69 campesinos muertos entre ellos 23 niños)» de Gloria Mendoza (Puno, 1948): «puntapiés en las puertas / acompasados por carajos / '¡asamblea!' / asombrados campesinos / son reunidos / en una choza / dos granadas / adentro / la choza es una antorcha» (2006, p. 54); «Guarda este recuerdo en tu corazón» de Carolina O. Fernández (Lima, 1963), o el número «10» de *Poemas de Dios*, de Iván Suárez Morales (Lima, 1954-¿?), que también abordan la masacre de Accomarca. Los «Fragmentos» (2003) de Alejandro Romualdo (La Libertad, 1926 – Lima, 2008), por su parte, remiten a hechos semejantes, aunque sin especificar nombres de personas o lugares:

> De todo esto queda la tierra calcinada
> y el pecho con latidos que no comprenden
> tanta sangre vertida, restos de quimeras,
> fragmentos que fueron todo y ahora no evocan
> ninguna plenitud. Al amanecer,
> las puertas vencidas dan al cementerio
> donde la primavera cubrió con oro
> lo que ahora es leve ceniza de sueños
> dorados por el olvido (Romualdo, 2005, p. 50).

Textos como «Los patrones funerarios de las fosas comunes de Huamanga, Huanta, La Mar, Víctor Fajardo, Cangallo, Andahuaylas y Angaraes (enumeración interminable)» (2005) de Roberto Zariquiey (Lima, 1979) o «[Elementos excluyentes de la acción humana sobre la dimensión histórica]» (2016) de Manuel Fernández (Lima, 1976) también se aproximan a estas situaciones, refiriendo en simultáneo varios casos.

Entre los poemas que remiten a la violencia en las zonas rurales, se pueden mencionar, además, varios textos que refieren, aunque de modos muy diversos, el asesinato de los periodistas en Uchuraccay en 1983, como «Eduardo de la Piniella» de Tulio Mora (Huancayo, 1948-Lima, 2019), *La palabras de los muertos o Ayacucho hora nona* de Marcial Molina Richter (Ayacucho, 1946), «Valle de los muertos» de Enrique Sánchez Hernani (Lima, 1953), «Las hogueras y los sueños» de Juan Cristóbal (Lima, 1941), «The Xto insinuante» de Roger Santiváñez (Piura, 1956), «Latente imagen» de Óscar Limache (Lima, 1958), «Retablo» de Marco Martos (Piura, 1942), «Solo la muerte» de Leoncio Bueno (Trujillo, 1921) o «El meridiano Uchuraccay» de Juan Ramírez Ruiz (Chiclayo, 1946), entre otros. Y se puede añadir poemas que aluden a desapariciones forzadas, como «Desaparecido» o «El siglo de los desaparecidos» de Juan Ramírez Ruiz (1996) y «Desaparecidas» de Rocío Silva Santisteban (Lima, 1963), o a episodios de violación de mujeres campesinas en el contexto de la guerra interna, como «BAvioLADA», también de Rocío Silva, o el ya mencionado poema de Carolina O. Fernández.

En cuanto a las representaciones de la violencia política en las ciudades, varios poemas abordan la matanza de los penales de 1986. Están, por ejemplo, «19 de junio» de José Antonio Mazzotti (Lima, 1961) («¡Cadáveres, cadáveres, cadáveres, peldaños / de brazos y piernas, de cinturas y ojos reventados! /Los tambores cortando los vidrios, y en el aire /un silencio complicado y torpe. Demasiado para una mañana /húmeda y tibia de invierno»; 1991, p. 65), «Antonio Díaz Martínez (1930-1986)» de Tulio Mora («Lurigancho: una ostra seca. Los ejecutantes / del orden y de la orden solicitan el anonimato / de la noche para ingresar a nuestro pabellón / disparando con esa indiscriminación que surge / de las voluntades desmoralizadas»; 1988, p. 99), «Kantuta roja» de Feliciano Mejía (Apurímac, 1948) («Recuerda; amasijo / de dientes y tendones rotos / con lanzacohetes / en las celdas. / ¡Recuerda!»), o «Su cuerpo era una isla en escombros» de Domingo de Ramos (Ica, 1960) («las cabezas de los que murieron en 1986 / cuando cayó el imperio por el virrey de Lurigancho»). Otros mencionan los crímenes de La Cantuta en 1992, como «Testigo de cargo» de Soledad Maldonado (Arequipa, 1954), «28» de Florentino Díaz (Lima, 1976), «Rezo XVII / La Cantuta, 1992» de Alberto Valdivia (Lima, 1977) o mi poema «Documental».

En otros textos, la violencia política urbana es referida más bien a través de signos generales y anónimos —pero frecuentes— de su presencia, como enfrentamientos con las fuerzas del orden en «Banda nocturna» de Domingo de Ramos, la aparición de pintas revolucionarias en «Reyes en el caos» de Santiváñez, el reconocimiento de un contexto de caos generalizado desde una perspectiva delirante y apocalíptica en «Los relojes se han roto» de Montserrat Álvarez (Zaragoza, 1969) o la visión infantil de explosiones y coches-bomba en, por ejemplo, «1986» de Carlos Villacorta (Lima, 1976), «Má»

de Miguel Ildefonso (Lima, 1970), [«Con el televisor encendido esperando que den 'Combate'»] de Martín Rodríguez-Gaona (Lima, 1969) o «Masking Tape» de Luisa Fernanda Lindo (Lima, 1979).

En la mayoría de los poemas que remiten expresamente a la violencia política, los hablantes y personajes corresponden a figuras asimilables a los propios poetas, a sujetos que observan, afectados, los impactos de la violencia o a víctimas directas de esta, sobre todo a partir de las acciones contrasubversivas del Estado. Pero también existen, con más insistencia en los últimos años, textos que colocan como sujetos protagónicos a agentes de la violencia, sean estos miembros de los grupos armados (como en «Carta de sujeción» de Rocío Silva Santisteban, varios de los poemas de *Ludy D* de Roxana Crisólogo (Lima, 1966) o del inédito *Los cumpas* de Mary Soto (Canta, 1959), «Postpop» de Luisa Fernanda Lindo o algunos poemas de *Kantuta verde* de Feliciano Mejía) o de las fuerzas del orden, como en «Primavera atroz» de Marco Martos (Piura, 1942), o «Canción del soldado desconocido» de Rocío Silva Santisteban.

La revisión anterior da cuenta de la vasta producción poética que desde los años iniciales del conflicto armado hasta la actualidad ha optado por la inclusión de referencias que explícitamente remiten a hechos de violencia, a partir de la decisión de sus autores de decir algo ante la gravedad o importancia de los acontecimientos ocurridos. Tal decisión no debe verse como expresión de una voluntad (meramente) informativa de ofrecer un registro de sucesos considerados merecedores de más atención ni tampoco la de proponer un análisis al modo de las ciencias sociales. Aunque algo de eso existe, de modo más determinante está el hecho de que los poemas se ofrecen a los lectores como construcciones «ficcionales», en tanto no remiten a los hechos de la realidad extratextual con la pretensión de constituirse como proposiciones objetivas, sino para «contribuir a la construcción de lo que podríamos denominar una visión moral o un punto de vista» (Eagleton, 2010, p. 46). Para ello, con frecuencia, «reconfiguran el mundo para hacer una observación sobre él» (p. 47), y las modificaciones de «la evidencia empírica puede[n] ser parte de su significado moral» (p. 46). Se trata entonces de poemas que se constituyen como miradas, percepciones, opiniones, valoraciones y posiciones respecto de la violencia a la que remiten.

Desde esta perspectiva, interesa cómo se configuran los sujetos y las subjetividades en estos textos, y cómo se presentan los hablantes del poema: sea impactados por la dimensión del horror, como testigos, como víctimas de la violencia o como agentes (arrepentidos u orgullosos) de esta. Asimismo, entender cómo los poemas problematizan el lugar desde donde se habla; por ejemplo, la ubicación del hablante-poeta en tanto sujeto letrado urbano frente al campesino representado como víctima, y cómo se construyen las relaciones entre ellos. También son importantes las preguntas que se plantean sobre las posibilidades y limitaciones de la poesía en sus acercamientos

a la violencia, y el hecho de que, implícita o explícitamente, estos se proponen como necesarios en tanto pueden contribuir a las discusiones respecto de dicho proceso y sobre cómo es abordado desde el campo literario.

Es crucial señalar, además, la relación —insistentemente propuesta por los poemas— entre los hechos de violencia referidos y la historia de fracturas, desigualdades y discriminaciones de la sociedad peruana. En los textos se representan relaciones de discriminación y abuso en el pasado remoto y la historia reciente, la desigualdad económica superpuesta al mapa étnico, la polaridad campo-ciudad como marcador jerárquico de ciudadanías diferenciadas o la facilidad con que desde el universo criollo se invisibilizaron las muertes de campesinos anónimos. Se evidencia así una relación indiscutible entre los hechos concretos de violencia y la violencia de las estructuras y de las relaciones simbólicas en la sociedad que Slavoj Žižek (2009) explica utilizando los conceptos de *violencia subjetiva* (la de los actos de violencia reconocibles) y *violencia objetiva* (la estructural y simbólica). La violencia objetiva, sostiene Žižek, está en la base de la subjetiva y para una comprensión más cabal de la dinámica que involucra a los hechos violentos debe atenderse a ella. Como se ha visto, la poesía de la violencia política establece esta relación y reconoce cómo este proceso de fines del siglo XX se entronca estrechamente con la historia de un país de múltiples niveles de violencia que afectan, sobre todo, a los sectores indígenas, a los campesinos y a los pobres.

A partir de la complejidad respecto de los sentidos y significados posibles de las menciones, relaciones, personajes y situaciones de los poemas referidos expresamente, queda descartada toda equivalencia entre expresa referencialidad y pura o simple literalidad. Pero también es claro que, si un poeta remite, por ejemplo, a una matanza de campesinos ocurrida en el país, o a las frecuentes bombas que estallaban en la ciudad de Lima, aunque no busque que el texto refleje exactamente la realidad ocurrida, sí considera que para su lectura es necesario, y a veces indispensable, establecer el diálogo entre las palabras del poema y las realidades extratextuales. Como señala Miguel Casado (2012), «es imposible leer poesía sin tener en cuenta la acción de los objetos en el escenario de la realidad, sin la referencia de las palabras al mundo. La poesía no se agota ahí, desde luego; pero se empobrece radicalmente si se le amputa este vínculo necesario: no hay un gran poeta sin ese vínculo» (p. 19).

Se desprende también de la revisión anterior que estos poemas no solo presentan referencias expresas, sino diversas figuras (metáforas, símbolos, etcétera), procedimientos simultaneístas o de montaje, y otras fracturas de la linealidad que, en conjunto, contribuyen al llamado «extrañamiento» del lenguaje e impiden cualquier intento de lectura puramente denotativa. Incluso en los casos en que el lenguaje parece optar por la literalidad, esta decisión debe verse como una opción estética que amplía la densidad semántica del texto. En relación con ello, es necesario considerar que la poesía provoca

efectos en el lector y moviliza pensamientos, emociones y reacciones no solo a partir de la semántica de sus palabras y oraciones, sino de la configuración de sus imágenes, estructuras, sonoridades, características visuales y de un sinnúmero de aspectos no limitados a la dimensión racional. Al respecto, Francine Masiello (2013) señala que la poesía apela a todo el cuerpo y ofrece desde esta dinámica nuevos lugares para pensar. Confluencias o choques semánticos o sonoros, quiebres sintácticos, rasgos de oralidad, efectos visuales, palabras en quechua u otras lenguas en un poema en español, por ejemplo, pueden erigirse como reverberaciones (de la violencia) no procesadas por una reflexión puramente racional. Los poemas, así, ofrecen datos o registros de la violencia, pero también intentan «arrancar una imagen a todos los clichés, y volverla contra estos» (Deleuze, citado por Didi-Huberman 2008a, pp. 39-40); se convierten de este modo, siguiendo a Deleuze, en «arte de la contra-información».

Finalmente, es oportuno señalar que la mayor parte de los textos presentados y de los correspondientes a este marco se inscriben en el llamado registro conversacional de la poesía. Como se conoce (ver Villacorta en este volumen), este, consolidado a mediados de los años sesenta y hegemónico hasta fines de los ochenta (Chueca, 2001, 2009), responde, en general, a una visión sobre la responsabilidad del poeta frente a la sociedad. Es desde estas coordenadas que varios poetas durante los años ochenta y noventa, e incluso décadas después —activando parcialmente estas nociones a partir de una perspectiva atenta a la memoria—, han intentado decir algo respecto de lo que sucedía en el país.

2.2. Alusiones alegóricas

La segunda modalidad es aquella cuyos textos no presentan referencias expresas a la violencia política de los ochenta y noventa[3], pero que a partir de diversos indicios establecen una relación con ella, al menos como una de sus posibilidades interpretativas. Esto puede ocurrir, por ejemplo, a través de usos léxicos que sugieren la existencia de situaciones de violencia, guerra o crisis en contextos abstractos o ajenos al del Perú de fines del XX, de imágenes de cuerpos heridos, muertos o enfermos, o de procedimientos intertextuales, como referencias o alusiones a personajes históricos o literarios vinculados a escenarios y situaciones de muerte o amenaza. Estas relaciones en algunos casos han sido confirmadas o reforzadas por los propios autores.

Si en el apartado anterior se señalaba que el poema moviliza una serie de dimensiones alejadas de las racionales, y en ello radica también parte importante de su

[3] Ya he señalado que hay textos que presentan simultáneamente ambas modalidades, pero he optado por revisar esta posibilidad en su extremo, pues es útil para evaluar su pertenencia a la poesía de la violencia política.

impacto sobre el lector, dicha característica resulta aquí aún más gravitante. En relación con esto, a la segunda modalidad podría denominársela alegórica, si se entiende esta figura no como un programado juego de equivalencias entre lo aludido y la alusión, sino según los planteamientos de Walter Benjamin (2012). Para este, la alegoría es un complejo artístico cuyos significantes constituyen —frente a lo que proponían las conceptualizaciones clásicas y románticas— una «forma de expresión» por medio de la cual «lo fragmentario, desordenado y acumulado» (p. 407) abre sentidos en múltiples direcciones. Benjamin, además, asocia la materialidad de los textos aludida con los conceptos de muerte, ruina y caducidad.

Veamos a continuación, en orden cronológico, algunos poemas ilustrativos de esta modalidad.

«La guerra con Chile» de Roger Santiváñez, incluido en *Homenaje para iniciados* (1984), aborda —desde la reconstrucción subjetiva y fragmentada de los días de la invasión chilena en Lima— la inexistencia de una verdadera comunidad nacional, la violencia en las calles, las traiciones de las élites y la posición individualista y descentrada de un sujeto-poeta que, en ese contexto, se refugia en el aislamiento, la exploración de los paraísos artificiales, el sexo y la escritura. Entre versos que desde un anarquismo radicalizado proponen la guerra como «un ruido […] /demasiado imbécil» (p. 23), el hablante postula una búsqueda estética y hedonista (expresada también en las disruptivas características sensoriales de su lenguaje) que puede verse como una suerte de autoaniquilamiento gozoso. Aunque no se descarta leer el poema desde las coordenadas históricas anunciadas en el título, la posible identificación del hablante-poeta con los de los otros poemas del libro —ubicados en el tiempo contemporáneo y que remiten expresamente, en varios casos, a la guerra interna—, permite leer el poema en clave alegórica en relación con la violencia de los años de su escritura (Mazzotti, 2002; De Lima, 2017). Y en cuanto a la importancia de la materialidad significante en los poemas alegóricos, Santiváñez, uno de los fundadores de Kloaka —colectivo que surgió en la escena pública en 1982 como reacción frente al contexto de violencia creciente y a la acelerada descomposición y empobrecimiento en la sociedad— ha comentado que en ese libro, frente al desencanto respecto a cualquier preocupación estrictamente política al agravarse dicho contexto, «empecé a interesarme por lo que denominamos *fraseo* en la poesía, o sea el ritmo interno de los versos y su capacidad órfica, ondulante, sensual. Aquí es cuando arranca mi preocupación por el lenguaje en sí mismo, sin importarme mucho —a nivel consciente— lo que quería significar» (Ildefonso, 2004).

En *Cielo forzado* (1988) de Carlos López Degregori (Lima, 1952), si bien en primer lugar el eje parece ser la propia escritura y la indagación en sus posibilidades, limitaciones, sentidos o sinsentidos, llama la atención el aire enrarecido que tiñe las

situaciones, personajes e imágenes del libro. Así, no solo está presente lo turbador, desconcertante o perverso, como en las entregas anteriores del poeta, sino, además, y de manera muy acusada, la muerte y lo mórbido, la descomposición, la ruina y el acabamiento. En este sentido, dichas atmósferas y el lenguaje oscurecido que las expresa, reforzado por expresiones como «muerte peruana en cárceles» o «no soy un héroe de la patria», casi impensables en el registro simbólico del poeta, permiten establecer un vínculo con el contexto de violencia del país. Este parece afectar la textura, las subjetividades y el tono de los poemas, impregnados, en esa medida, de una manera de percibir el entorno para la cual todo o casi todo representa una amenaza de desmoronamiento o de final. Esta relación ha sido comentada por el poeta al señalar que en su poesía es posible encontrar exploraciones del contexto histórico y social, incluso una reflexión sobre el Perú actual, pero especifica que «no de una forma directa como lo hacen otros poetas peruanos recientes» (Urco, 1994, p. 59).

«El grito (Edvard Munch)» de José Watanabe (La Libertad, 1946 – Lima, 2007), publicado en su primera versión en 1989, parece aludir, a través del diálogo con el cuadro que anuncia el título, a alguna matanza en el espacio rural peruano. El poema trabaja con la imagen de un río y toda la naturaleza desbordados: «el río se embalsa / y es de sangre» (1994, p. 83), imagen que alude al concepto andino de *yawar mayu* («río de sangre»), que simbólicamente remite a momentos de cambio y ebullición a consecuencia de la acción de matarifes en las alturas desde donde desciende el río. Además, el poema propone una reflexión metapoética sobre la poesía en general y la propia poesía en relación con la violencia a partir de la imagen de la mujer del poema, tomada del personaje del cuadro de Munch. Su grito desesperado ante el desborde que amenaza con invadirlo todo es contrastado por el hablante poético, representante textual del poeta, con la propia limitación de su escritura y de la concepción tradicional de la poesía como arte alejado de cualquier alusión a la realidad concreta: «Los poetas hablan en lengua figurada, dicen» (p. 83). Al respecto, Watanabe señaló en una entrevista: «Encontré algo para hablar de la violencia, pero el poema termina con mi propia limitación que me da el estilo. No puedo más. Pero quizá eso sea violento también» (Jeftanovic, 2011, p. 74), y añadió, en otra, a propósito del poema y del deber social de la poesía: «Se pueden poetizar los dramas sociales cuando hay distancia; si no, corremos el riesgo del panfleto, del inmediatismo» (Ajos & Zafiros, 2006, p. 84).

Sobre el poema de Magdalena Chocano (Lima, 1957) que comienza con los versos «Camino entre tumbas / de guerreros / cuyos ojos desnudan el cielo / haciendo parpadear las estrellas // en su eterno desvelo / contemplan incoloras guerras maquinales» (2008, p. 54), publicado por primera vez en 1991, José Antonio Mazzotti ha señalado: «los 'guerreros' adquieren una dimensión ficcional explícita y lo que interesa es no hablar de ellos en tanto tales, sino como parte de una atmósfera en que la reflexión y el

trazo de un paisaje onírico permiten la expresión de una angustia generalizada y casi cosmogónica ante lo que pareciera ser la omnipotencia y la omnipresencia de las fuerzas destructivas» (2002, p. 86). En este sentido, continúa, es válido y hasta inevitable relacionarlo con la atmósfera bullente de los años ochenta, pero la complejidad y las ambigüedades del texto —que se podría vincular al neobarroco latinoamericano— ponen también en un primer plano la materialidad de los signos y sus posibilidades múltiples de significación. Se reconoce, así, que la alegoría es posible, ensombrecida siempre por una apuesta estética por la inagotabilidad de sentidos y la imposibilidad de fijarlos de modo definitivo.

«Drácula de Bram Stoker», de Antonio Cisneros (Lima, 1942-2012), fue publicado primero en 1991 y luego incluido en *Las inmensas preguntas celestes* (1992). Cisneros, a propósito de esta serie de poemas, afirmaba: «[fue] la mejor metáfora que yo encontré [...] viviendo en un país donde un movimiento mesiánico que creía que para sobrevivir tenía que chupar la sangre de los demás: Sendero Luminoso» (Saldías, 1994, p. 153). Es interesante que, además de lo sugerido por el poeta, su Drácula articula también aspectos vinculados con la incomprensión, la incertidumbre, el miedo, la repulsión, el desconocimiento y también la seducción que provoca el universo que atañe al personaje, quien, además, casi no aparece en los poemas. Estas múltiples y hasta contradictorias relaciones posibles dan cuenta de la riqueza y complejidad de la alegoría, abierta al mismo tiempo a otras lecturas.

El poema «Lima / año cero» de Victoria Guerrero (Lima, 1971) se propone como posible alegoría de la violencia a partir del uso de palabras como «explota» o «revienta» y de las características de su escritura, en prosa abigarrada y sin signos de puntuación, que parece equipararse a lo anunciado: fragmentos, pedazos, restos de un lenguaje quebradizo y, por ello, punzante: «voy porfiando tercamente garabateando una escritura que no sana el cuerpo explota revienta en miles de pedacitos de odio ¿los quieres? recoge uno tras otro con cuidado para que no te hieran y luego a la basura sin lágrimas» (2013, I, p. 13). En los siguientes textos de *Ya nadie incendia el mundo* (2005), libro del cual el señalado es el poema liminar, hay más indicios de la relación con la violencia a través de menciones de muertes y estallidos de bombas, así como la utilización, como elementos articuladores del conjunto, de fechas emblemáticas del proceso de violencia entrelazadas con otras alusivas a la biografía de la autora. El complejo anudamiento entre escritura metapoética, alusiones a la violencia política y autobiografía de una voz de mujer para quien la dimensión corporal y la enfermedad resultan centrales, evidencia cómo, para Guerrero, la poesía es «el lugar de las múltiples posibilidades: así pueden ir de la mano la contención con el delirio, el sueño del visionario y su adormecimiento, la dolorosa migración metafórica y la real, la iluminación vitalista así como su sombra inherente» (Ortega & Ramírez, 2008, p. 567).

Queda claro que subyace a los textos comentados, y seguramente a una gran parte de alegorías de la violencia política, la preocupación o la pregunta respecto de cómo aproximarse, desde la poesía, a lo que estaba sucediendo o había sucedido alrededor, sin perder por ello la calidad y complejidad requeridas por el género. Aunque no representa necesariamente una recusación de toda referencia explícita a la violencia (de hecho, algunos poetas «alegóricos» trabajan también con referencias expresas), esta poesía parece plasmar el convencimiento de que el decir poético implica muchos niveles que escapan a la expresión directa y un temor de que esta puede empobrecer la complejidad deseada. Coinciden en este sentido con Slavoj Žižek cuando comenta la conocida frase de Adorno acerca de la imposibilidad de escribir poesía después de Auschwitz: antes que declarar que ya no debe escribirse poesía, o que hacerlo constituye una barbarie —señala—, si se trata de escribir frente al horror que sobrepasa lo imaginable, es precisamente poesía lo que debería escribirse, pues esta, justamente, «trata siempre, por definición, 'acerca' de algo que no puede ser nombrado de forma directa, solo aludido» (2009, p. 14).

En este sentido, las alegorías —con sus énfasis en la materialidad, sus multiplicidades y sus fragmentos, con su heterogeneidad, su multitemporalidad o sus sujetos descentrados y migrantes, con su «excedente de significado» (Eagleton, 1998, p. 23) a través de palabras, ritmos, fracturas, silencios y fricciones— parecen ser consideradas por estos poetas como mejores posibilidades para la exploración de la compleja situación de violencia en el país. Esto frente al riesgo de una posible lectura unilineal por medio de la cual la referencia expresa dé la «clave de significado» del poema e impida al lector indagar en todos los niveles involucrados en el texto y en las conexiones entre estos.

También podrían leerse en perspectiva alegórica *El héroe y su relación con la heroína* de Oswaldo Chanove (Arequipa, 1954), «La expulsión» de José Alberto Velarde (Puno, 1954), «Día de los muertos, 1983» de Mendizábal, «De cosas que nos enteramos en conversaciones / Historia(s) de Arquímoro (homenaje a Juan Ojeda, Luis Hernández & Javier Heraud)» de Eduardo Chirinos (Lima, 1960), «Elegía» de Alonso Ruiz Rosas (Arequipa, 1959), «I» de Miguel Ángel Huamán (Lima, 1954), y *Sobre el brillor todavía de…* de Carlos López Degregori, *El sol a rayas* de César Ángeles (Piura, 1961), «Un perro negro» de Antonio Cisneros, así como varios poemas de Dalmacia Ruiz Rosas (Lima, 1957), José Antonio Mazzotti, Rodrigo Quijano (Lima, 1965), Rodolfo Ybarra (Lima, 1969), Willy Gómez (Lima, 1968), Cecilia Podestá (Ayacucho, 1981), entre otros[4].

[4] Paolo de Lima (2016) ha sugerido una lectura de este tipo para mi primer libro, *Rincones (Anatomía del tormento).*

2.3. Registro esquizoide

La tercera modalidad incluye textos en los cuales, además de imágenes que remiten expresamente a la violencia política de esos años y otras que podrían postularse como alusiones alegóricas, prima una escritura poética con marcados niveles de desarticulación o dislocación de la sintaxis, fragmentarismo, infracciones léxicas, vacíos estructurales, disociaciones semánticas, subjetividades descentradas y multiplicación caótica de las voces y niveles de conciencia, entre otros rasgos. Aunque estas manifestaciones no resultan ajenas a la tradición poética contemporánea, sobre todo a las cercanas o inmersas en las experiencias vanguardistas o neovanguardistas, se puede reconocer que, en el escenario poético peruano de los años ochenta y noventa, se presentaron simultáneamente y de modo extremo en algunos textos, que se alejaban, de ese modo, de los usos habituales, bloqueaban fuertemente las posibilidades comunicativas y remitían, también desde su textualidad, a la violencia.

Roger Santiváñez y Domingo de Ramos, dos de los representantes más emblemáticos de Kloaka, desarrollaron esta modalidad en sus libros publicados a inicios de la década de los noventa: *Symbol* (1991) y *Pastor de perros* (1993) respectivamente. En ellos —y en diálogo intenso con el contexto agudizado de violencia, descomposición social, corrupción, precariedad y desborde de toda institucionalidad que se vivía en el país, y sobre todo en Lima, donde ambos poetas residían— plasmaron una escritura que ha sido comentada por la crítica como *discurso esquizoide* (Mazzotti, 2002) o *registro esquizoide* (Quijano, 1999), que puede reconocerse como «una expresión sórdida y dura de la postmodernidad periférica» (Mazzotti, 2002, pp. 32-33).

A partir de su actitud vital y de su estética neovanguardista, estos poetas decidieron incorporar en su escritura, acudiendo a procedimientos diversos y con resultados disímiles, una violencia y una descomposición paralelas a las del escenario social. En *Symbol*, pareciera que los restos o ruinas que han quedado de lenguajes diversos y de voces más referenciales y cotidianas, fracturados, se concatenan precariamente y tienden hacia una relativa economía de la expresión:

> Averigua o nunca averiguarás deslavazada
> Sin documentos vagas por las pitucas soledades
> Inteligente como el brillo de la luna
> Lo rico se va solo no perdona solo trata
>
> De driblear su ritmo, mangiare like p.t. dixit
> Mas no sabía tocar poetry tirar pal monte
> O escribir desoladamente como nerval el abolido
> Y hasta hoy rememorado solo con tu cuerpo divino (Santiváñez, 1991, s.p.)

En *Pastor de perros*, por su parte, los textos se desenvuelven a partir de principios que podrían proponerse como de proliferación e hipertrofia:

> A la hora del pay caminamos bordados y transparentes por el sol
> arrastrando desde la cintura un remolino de piedras que se
> agiganta y purga nuestros cigarros alzándonos por encima
> de las casas bajo una luna frígida que arroja sus suaves fulgores
> sobre la pista que nos esqueleta y nos hace frotar los huesos
> contra las bancas boyando entre el sueño y el viento
> escarbamos el fuego el humo entrando flojo y turbio
> con brazas que se acuden para danzar y tocar entre los dedos
> en los pulmones la boca bebiendo agua seca
> rocío de orín y la ventruda luz del cielo acarbonando (de Ramos, 1993, p. 25)

Respecto de la textualidad de sus poemas, Santiváñez ha señalado: «Reinaba la violencia y la incertidumbre. Solo te quedaba refugiarte en la poesía, y eso fue mi libro *Symbol*, cuyo lenguaje está atravesado de aquella violencia. A pesar de que es un libro de amor erótico. De hecho hay una nota esquizoide que marca la poesía de aquellos terribles años» (Ildefonso, 2004). A su vez, Domingo de Ramos ha explicado: «La experiencia fue tan dura, tan brutal, que en realidad esa violencia atravesó toda la sociedad, de cabo a rabo. Y en el lenguaje eso se transmite a través de los giros idiomáticos que a propósito tratan de romper toda una armonía léxica, ortográfica... La violencia se transmite en todos los poemas» (Chueca & Estrada, 2002, p. 57).

Estas fracturas y descentramientos pueden verse, al mismo tiempo, como resultado de la voluntad de mayor radicalización frente a las prácticas poéticas conversacionales todavía hegemónicas en los años de escritura de estos libros, sea en su vertiente culturalista fundacional, o en sus desarrollos 'callejeros' de los setenta. El agotamiento de la novedad de estas vertientes y sus posibilidades limitadas para expresar el explosivo contexto de esos años, obligaba, desde la perspectiva de estos poetas, a buscar nuevos caminos. Y apostaban por una profundización en el acercamiento a las manifestaciones de la oralidad de los sectores dominados, sobre todo los de la marginalidad popular, así como por la recuperación y exacerbación de recursos y gestos vanguardistas. Enmarcaban esto en el contexto de una sociedad periférica, altamente jerarquizada y discriminadora, donde las violencias diversas que afectaban a los sujetos se entretejían con los fenómenos de la heterogeneidad y la hibridez culturales, la multitemporalidad, la migración y lo que Matos Mar llamó «desborde popular» (1984), que evidenció la incapacidad de las estructuras formales e institucionales de la sociedad criolla y del Estado para articular las nuevas dinámicas del país generadas a partir de las masivas migraciones de las últimas décadas.

Los años en que se publican los dos libros, además, corresponden a un contexto en el cual, con el derrumbe de los llamados socialismos reales, se proclamaba globalmente el agotamiento del pensamiento utópico y se celebraba el fin de la historia. En esa época, en el Perú, se aplicaban agresiva y drásticamente políticas tendientes a la implantación definitiva del modelo neoliberal, con Fujimori a la cabeza. En este sentido, el intensivo uso del lenguaje fracturado en la obra de estos poetas es una manera de incorporar al texto la violencia y la virulencia de los eventos de la guerra interna, la generalizada destrucción de la institucionalidad y la precarización galopante de los sectores medios y bajos en el Perú. Pero también era un modo de procesar, desde la construcción de subjetividades fuertemente escindidas y en el marco de la tensa configuración cultural de la desestructurada sociedad peruana, las consecuencias del *vaciamiento simbólico* que el poder pugnaba por imponer en el país (Rowe, 2014)[5] y la crisis general de los discursos emancipatorios y las expectativas colectivas propia de la difusión global de la llamada posmodernidad.

Como antecedentes del desarrollo extremo de este registro esquizoide pueden mencionarse entregas anteriores de Santiváñez (*Homenaje para iniciados* y *El chico que se declaraba con la mirada*) y de Ramos (*Arquitectura del espanto*), además de poemas de Tulio Mora («Oración frente a un plato de col») y de Dalmacia Ruiz Rosas («Madre violencia» o «Amalia / foto-poema de amor lumpen», por ejemplo). Sin embargo, estos no apuestan por un oscurecimiento expresivo que, como en los casos revisados de Santiváñez y de Ramos, llegue a amenazar la comprensibilidad de los textos. Casi en paralelo, Jorge Pimentel trabaja con la fractura de la sintaxis de varios de los poemas de *Tromba de agosto* (1992), pero más que a la violencia política refieren a la violencia social de la crisis económica y el empobrecimiento de las clases medias bajas por desempleo y el desplome de las protecciones laborales producto de la implantación del modelo neoliberal.

Luego de *Symbol* y *Pastor de perros*, con *Cor Cordium* (1995) y con *Luna serrada* (1995) y *Ósmosis* (1996), Santiváñez y de Ramos, respectivamente, continúan trabajando propuestas que ponen en primer plano el lenguaje fracturado en vinculación con el proceso de violencia política.

Más recientemente, *Escena primordial y otros poemas* (2007) de Chrystian Zegarra (Trujillo, 1971), y sobre todo los libros publicados por Willy Gómez a partir de *Construcción civil* y *Nuevas batallas* (ambos de 2013), han recorrido posibilidades

[5] Rowe señala que, en el contexto de la consolidación del modelo económico neoliberal en países como el Perú en los años noventa, se llevó a cabo un «vaciamiento simbólico». Este conllevaba una violencia no declarada contra las condiciones económicas de grandes sectores de la población y contra determinadas señas de identidad que no resultaban funcionales en los nuevos esquemas de desarrollo, como las ideologías izquierdistas que se buscó invisibilizar.

de lenguaje con características cercanas. En el caso de Zegarra, el lenguaje crispado y fragmentado, sobre todo en la sección que le da título al poemario, hace que la violencia quede agudamente inscrita en su textualidad, lo que se refuerza con una serie de imágenes que asocian el lenguaje a la violencia o a la muerte («cementerio de palabras», «lengua cortada», «las palabras hacen la guerra», «un poema es un campo de batalla», «territorio sitiado por mi voz», entre muchas otras). En los libros de Gómez, el lenguaje, también fragmentado, se relaciona con una sintaxis quebrada y con imágenes muchas veces inconexas, vinculadas con alusiones directas tanto a la violencia política como a las fracturas nacionales. No obstante, tanto la oscuridad del texto como las imágenes aludidas parecen reclamar la necesidad de que, desde estos quiebres y desencuentros, emerjan diálogos o niveles de articulación, no exentos de tensiones, entre miradas, voces, sensibilidades y hasta lógicas contrapuestas. En ello radicarían, en algún sentido, las «nuevas batallas» que, para este período de posguerra, anuncia uno de sus títulos.

3. Apuntes para una cronología

En el marco de la poesía letrada en castellano[6], los primeros poemas con menciones expresas e inequívocas a la violencia política de los ochenta datan de 1983, con la publicación de «Reyes en el caos», de Roger Santiváñez, en el número 17 de *Hueso Húmero*, y «Acontecer de Cristóbal», de Tulio Mora, en el número 22 de *Socialismo y Participación*[7]. En los poemas se pueden reconocer indiscutibles referencias expresas, así como alusiones a aspectos diversos de la guerra interna. Desde esos momentos y hasta

[6] En el caso de la poesía escrita en quechua es interesante mencionar el caso del libro *Pukutay / Tormenta* de Eduardo Ninamango, publicado en 1982. Este libro, en edición bilingüe quechua / castellano, podría considerarse dentro de la poesía de la violencia vinculada con el proceso revisado en este artículo, aunque también podría relacionarse con la violencia de larga duración sobre la población indígena quechua. El libro aparece publicado íntegramente en el libro de Julio Noriega, *Poesía quechua escrita en el Perú* (1990, pp. 430-455).

[7] Poco antes, en el mismo año, apareció *El héroe y su relación con la heroína*, del arequipeño Oswaldo Chanove, en que expresiones como «por las calles los bárbaros dinamitan los monumentos» (11), «Son las 3.35 y tengo que partir a la guerra / Son las 3.35 y tengo que partir a la guerra» (11), «gritar en reuniones como / Un cartucho de dinamita y / Con ambas manos una bala en el corazón rojo» (27), «somos muchas personas dispuestas a colocar / instrumentos explosivos» (35) o «Ella detonó una gran bomba» (35), «ella estuvo esperando alrededor del cadáver» (47), «en la guerra todo se permite pero cualquier cosa no es suficiente» (15), «Mi cuerpo como un pistolero dándole fuego a la gran masa que rodea» (25), o «*Derramando tan solo la sangre de cualquier y más cercano soldado*» (25), entre otras, aparecen dentro de poemas que construyen un universo que entrelaza el imaginario de las películas de vaqueros con la estética del cómic y de los *mass media.* Parecen representar, así, un sugerente guiño a la violencia del país desde una compleja operación alegórica. Debo esta observación al estudiante de la maestría de Literatura Hispanoamericana de la PUCP Percy Prado Salazar y al poeta y profesor Paolo de Lima.

hoy, han seguido apareciendo poemas que constituyen un corpus bastante amplio. Aunque se trata de una producción relativamente reciente, es posible establecer una periodización que permita comprender cómo se ha desarrollado este proceso. Si bien en la propuesta hay correspondencias claras con acontecimientos medulares del proceso de violencia política, esto no ocurre por la voluntad de hacer calzar la dinámica de la producción literaria con la de los eventos sociales, sino al identificar las modificaciones en el proceso de desarrollo de esta poesía. Se pueden establecer, en este sentido, tres momentos cuyas fronteras, evidentemente, son porosas.

3.1. De 1983 a 1993

Para situarlo en relación con la serie social, el primer periodo se inicia al comenzar 1983, después de que el gobierno de Fernando Belaunde (1980-1985) dispusiera la participación del Ejército en la lucha contra Sendero Luminoso, y se extiende hasta aproximadamente 1993, cuando, luego de la captura de Abimael Guzmán, en 1992, se observa una considerable disminución en la intensidad de las acciones armadas. Durante estos años se escribe una gran parte de la poesía sobre la violencia política impulsada —según se desprende de los textos y de las declaraciones de los poetas— por una conjunción entre la necesidad de expresar el desconcierto o la conmoción por la gravedad de los hechos en curso y la convicción de que el poeta tiene la responsabilidad ética de alzar la voz y llamar la atención frente a la violencia, principalmente la vinculada con la guerra sucia desarrollada por el Estado.

Detengámonos ahora en los dos poemas mencionados, «Reyes en el caos» de Roger Santiváñez y «Acontecer de Cristóbal» de Tulio Mora, para reconocer algunos componentes fundamentales de su acercamiento a la violencia política.

En el poema de Santiváñez, la estrategia del montaje resulta fundamental y se remite a la violencia política en tres momentos. El primero es una frase del hablante-poeta, que se representa simultáneamente en su mesa de trabajo pergeñando un poema y como pasajero en un microbús de Chosica a Lima. Se pregunta, súbitamente y sin razón aparente: «¿Y Edith Lagos? / ¿Quién es Edith Lagos? ¿Sarita Colonia? El rostro / de ella me hace recordar al de ella, / el mismo trazo oval, el mismo pelo lacio / en los costados de la frente» (Santiváñez, 1983, p. 51). Como se sabe, Edith Lagos, cuya imagen se asocia en el poema a la de Sarita Colonia[8], fue una joven ayacuchana militante de Sendero Luminoso que murió en 1982, a los diecinueve años, en un

[8] Sutil entrelazamiento de dos íconos populares de origen andino que se refuerza con la identificación pronominal entre ambas (*El rostro / de ella me hace recordar al de ella*). Las imágenes de ambas mujeres podrían, a partir de la descripción de sus rasgos básicos ofrecida en el poema, representar a muchas otras o, como dice el poema, a muchos *jóvenes / de mi país*.

enfrentamiento con la policía. Su funeral, acompañado por miles de personas en las calles de Huamanga, evidenció cierta simpatía inicial por las acciones de Sendero o, cuando menos, en este caso, por la imagen de la joven que sacrificó su vida por un ideal. La segunda referencia a la violencia se presenta como la transcripción de una inscripción que el hablante lee en el muro de una fábrica en su recorrido por la Carretera Central: «OBREROS GUERRILLA ES TU CAMINO» (p. 51; mayúsculas originales), exhortación a sumarse a la lucha armada, frecuente en «pintas» en los inicios de los ochenta en zonas industriales o periféricas de la ciudad. El último momento, más sutil, es a la vez el cierre del texto: un diálogo entre el cobrador del microbús y una pasajera. En la breve conversación, aquel le advierte a esta que no baje, pues si lo hace se encontrará con un policía, presumiblemente realizando una «batida» para detener sospechosos, práctica común desde esos años. En la breve conversación interviene el hablante poético, inquiriendo sobre las razones de la advertencia. En esta se dilucida la presencia de la policía, pero el final del poema queda abierto («Yo: ¿Cuál policía? / Él: ¿Cómo que cuál policía?» son los últimos versos), se sugiere que este puede no haber sido reconocido por el hablante, oscilante entre su mesa de trabajo y su recorrido vial.

El arco trazado por las tres referencias no constituye el eje del poema, aparentemente situado más bien en los ámbitos de la escritura y el amor: «Siempre encuentro silencio entre estos muebles, / … / con que ahora siento que puedo escribir, / aunque sea unas líneas iniciales / el primer canto del poema, aunque / luego tenga que salir, abandonar / este trozo de tiempo detenido y / en un micro Lima-Ricardo Palma / ser testigo de una declaración de amor» (p. 50). No obstante, quizá por su carácter sorpresivo y por ello dislocador del núcleo aparente del poema —y también por la reiteración temática que suponen—, las tres menciones adquieren protagonismo para el lector, que debe dirigir hacia ellas una mayor atención. Este procedimiento puede verse como una sutil analogía de la presencia creciente de la violencia política en el país en esos años y de la atención que se le brindaba en la ciudad de Lima: los signos de la violencia comienzan a multiplicarse, incluso en la capital, pero buena parte de la población, sobre todo de los sectores medios y altos, los posibles lectores iniciales del poema, no presta atención suficiente a su significado y los considera aislados entre sí y poco relevantes para su vida cotidiana. El poema constituye, así, una sutil advertencia al respecto. Sutil en tanto le 'encarga' al lector la tarea de 'descubrir' la conexión entre los signos de violencia que encuentra en el montaje realizado en el poema y relacionarlo con su propia experiencia.

Por su parte, «Acontecer de Cristóbal», de Tulio Mora, es un extenso poema cuya estructura a caballo entre el verso y la prosa —párrafos sin signos de puntuación cuyas frases se dividen a través del uso de barras— le otorga un ritmo simultáneamente acelerado y fragmentario, como de una respiración ansiosa o desesperada, propia de sujetos inestables y desestructurados en los arenales de la ciudad, como el que representa

Cristóbal en medio de la inseguridad («de qué valen sus teorías señor Friedman si Cristóbal no regresará a su casa»), la locura y coprolalia («un loco se limpia el culo con una hoja de col») y la drogadicción invadiendo la ciudad («la pastelera coquera ketera / la horrible»). Esto, unido a la intensidad del procedimiento del montaje utilizado y a las fracturas en la continuidad semántica en las frases que tienen como resultado imágenes donde lo siniestro y lo onírico se combinan, provoca un tenso contrapunto entre la condición narrativa del poema (un día en la vida de un hombre de la ciudad, Cristóbal, que, agobiado por la amenaza de la miseria y la descomposición social, se encamina hacia el suicidio o el asesinato) y el dislocamiento discursivo. En el poema, las referencias a la violencia política son, primero, una mención del DL 046, conocido como «Ley antiterrorista» y promulgado en 1981 por Belaunde. Se señala, en uno de los quiebres de sentido mencionados, que, en un microbús, «una secretaria [...] saca de su lonchera un par de alicates los coloca en las orejas del chofer le aplica el DL 046» (Mora, 1985, p. 9)[9]. Más adelante se menciona que «los sinchis tienen al horizonte colgado de los pulgares le piden que colabore / la epilepsia de Sendero es el casco herido de un caballo que encuentra bajo la arena a un mutilado» (p. 10). Recordemos que los sinchis, escuadrón de la policía creado en los sesenta para combatir a las guerrillas, fueron los primeros encargados de enfrentar a Sendero Luminoso, antes de que el gobierno le otorgara al Ejército el control político-militar de las zonas de emergencia, en los últimos días de 1982. Estas dos únicas menciones en el discurrir de un poema de cuatro páginas no permiten afirmar que la violencia política es el eje del texto, pero queda claro que junto con la descomposición social, la crisis económica y el empobrecimiento, la desconfianza y el desaliento generalizados, la corrupción y el narcotráfico, la violencia es un componente ineludible del escenario y del clima del país en ese año de 1983, tal como explicita el poema: «estamos en 1983 / nadie olvidará jamás este año» (p. 11). Todo ello en paralelo a la dislocación discursiva, delirante o surrealizante.

En concordancia con la relación entre violencia subjetiva y violencia objetiva propuesta por Žižek, el poema invita a relacionar las menciones del dispositivo represivo del Estado y de Sendero con la violencia y la presión que la sociedad —y las dificultades de supervivencia en medio de la crisis generalizada— ejercen cotidianamente sobre los individuos (*el anónimo Cristóbal* enfatiza el poema, resaltando la condición de hombre común del personaje), al punto de dislocar su propia existencia y conducirlo hacia su agotamiento o su degradación, hacia la locura o la muerte. El texto termina sugiriendo el suicidio de Cristóbal (o el asesinato de alguien a quien él habría matado a modo de desorbitada venganza contra al mundo, por la vida que le ha tocado vivir):

9 Cito del poemario *Oración frente a un plato de col* (1985), que incluye este texto como primer poema.

alguien debe morir / ¿cuántas cuadras faltan para vengarse de tantos errores? / la cruz nacional es púrpura como sus suertes apaleadas como sus lentas infecciones / y no más estadísticas aquí / Cristóbal escupe al sol y un balazo es suficiente / luego el retorcimiento es inmundo pero más inmundo es el país /
luego alguien
llora junto al ataúd y todo continúa /
¿igual?
(Mora, 1985, p. 12)

En cualquiera de las dos posibilidades, la muerte es propuesta como un crimen perpetrado en última instancia por la sociedad asesina; esta, sin embargo, parece no inmutarse, como sugiere el «¿igual?» que cierra el texto. El Perú, se desprende del poema, es una sociedad que acaba con sus miembros: los lleva a la muerte en una vorágine tan inevitable y arrolladora como el ritmo del poema.

La breve revisión de ambos poemas permite observar: a) la voluntad de llamar la atención sobre algo que todavía no terminaba de afirmarse en la conciencia de la sociedad y, sin embargo, se anuncia estrechamente vinculado con la dinámica cotidiana, sea la relativamente plácida del recorrido Chosica-Lima en el poema de Santiváñez, o la exacerbada por el caos y la violencia social en el poema de Mora. b) El montaje utilizado como procedimiento es importante en ambos casos, en tanto se trata de un dispositivo fundamental para expresar los nuevos modos de percepción en el mundo contemporáneo (Didi-Huberman, 2008b), el cual surgió como posibilidad de acercamiento al caos de las grandes metrópolis del capitalismo industrial (García García, 2010, p. 173) y, más específicamente, como «un método de conocimiento y un procedimiento formal nacido de la guerra, que toma acta del 'desorden del mundo'» (Didi-Huberman, 2008b, p. 98). Este procedimiento es central en los poemas, en tanto afecta la textualidad permitiendo relaciones entre diversos planos o anticipando las rupturas discursivas más complejas de inicios de la década siguiente. c) Se puede observar en los poemas la relación ya mencionada entre lo estructural y lo simbólico con la violencia política. En Santiváñez, a partir de los sutiles lazos trazados con lo andino y lo popular, centrado en los jóvenes del microbús, las figuras paralelas de Sarita Colonia y Edith Lagos y el lenguaje agramatical de la pinta política; y en el caso de Mora, entre la convulsión generalizada y la creciente violencia.

Como señalé, «Acontecer de Cristóbal» enfatiza el momento de su enunciación: «1983»: «nadie jamás olvidará este año» (Mora, 1985, p. 11). Al margen de la conciencia sobre la importancia para el poeta de dicho año como hito en el proceso de violencia, es importante recordar que al iniciarse 1983 las Fuerzas Armadas peruanas asumieron la conducción del combate contra Sendero Luminoso, decisión con la que se inicia la etapa de militarización del conflicto según la periodización establecida por la Comisión

de la Verdad y la Reconciliación (CVR, 2003, I, pp. 58-77). La participación directa de las Fuerzas Armadas pronto significó que grandes extensiones del territorio nacional —sobre todo los Andes centrales— estuvieran bajo el control de comandos político-militares, la restricción de derechos ciudadanos, frecuentes violaciones a los derechos humanos y el crecimiento exponencial de los muertos por violencia. Mientras en 1982 se registraron 576 muertos o desaparecidos, en el año siguiente estos fueron 2256 (CVR, 2003, Anexo estadístico, p. 84). Es posible considerar esto como una de las razones por las cuales recién a partir de 1983 la poesía «culta» en castellano comienza a dejar constancia de la violencia política en el país. Paralelamente, en toda la sociedad va creciendo el desencanto frente al gobierno por las medidas económicas impopulares, las evidencias de corrupción en el Estado, la grave crisis económica y la fuerte represión a los movimientos sociales.

En enero de 1983, con el Ejército en el control político-militar de Ayacucho y otros departamentos en estado de emergencia, y el anuncio militar de la necesidad de una férrea represión y mano dura, se produce el asesinato de siete adolescentes supuestamente senderistas de la comunidad de Huaychao en las alturas de Huanta, acción que fue alabada y catalogada como un acto de patriotismo por el presidente Belaunde y los altos mandos militares. Ocho periodistas de diversos diarios nacionales que decidieron viajar para investigar *in situ* si se trataba realmente de senderistas y conocer directamente la realidad de las comunidades de la zona fueron asesinados, junto al guía que los conducía, el 26 de enero en Uchuraccay, cerca de Huaychao. Este hecho fue sin duda el primer acontecimiento que conmocionó profundamente a la opinión pública nacional y afectó directamente a varios poetas, que conocían a los periodistas asesinados y habían compartido con ellos espacios laborales y partidarios. Tulio Mora, Enrique Sánchez Hernani, Juan Cristóbal, Roger Santiváñez, Óscar Limache, Marco Martos y Juan Ramírez Ruiz, entre otros, dejaron constancia de la masacre de Uchuraccay en sus poemas. El contexto de agudización de la violencia y este hito en particular deben tenerse en cuenta, entonces, para explicar el momento de inicio de la poesía sobre la violencia política.

Los dos poetas que pueden reconocerse como los autores de los textos iniciales en el ámbito letrado que remiten expresamente a la violencia política pertenecieron a movimientos poéticos gravitantes en el desarrollo de la poesía contemporánea peruana: Hora Zero, en el caso de Tulio Mora, y Kloaka, en el de Roger Santiváñez. El primero de estos colectivos, como se conoce, cuando apareció en 1970 pugnó por una poesía atenta a la realidad del país, expresada en el lenguaje vivo de las calles y escrita desde la convicción de que la contribución de la poesía a la transformación revolucionaria de la sociedad era un motor fundamental para la creación. Kloaka, por su parte, si bien retomó estas perspectivas, radicalizó su postura precisamente con la agudización de la

violencia y de la descomposición social a partir de un profundo descontento frente a toda institucionalidad —literaria, política o académica— y enfatizó la importancia del impacto de la violencia en su perspectiva creadora. Esto se expresa colectivamente, por ejemplo, en su «Pronunciamiento», publicado en febrero de 1983 a propósito de la masacre de los periodistas de Uchuraccay.

Entre 1983 y el final de la primera etapa se observa una continua efervescencia en la producción poética que dialoga con la guerra interna. Luego de los textos iniciales, entre 1984 y 1989 son varios los poetas que incorporan en sus textos referencias expresas al conflicto, e incluso aparecen poemarios en los cuales este constituye, si no necesariamente el eje central, sí al menos un componente fundamental. Además, revistas, actos o colectivos dan cuenta del interés de este vínculo en sus acciones o pronunciamientos. En 1984 el número 1 de la revista *Kloaka* incluye, además del manifiesto «El gran Pacha-kutik ya comenzó» —un guiño en clave andina a la convulsa situación del entorno, desde su título como con la frase LAS WAKAS SE ESTÁN LEVANTANDO—, poemas de Domingo de Ramos, Roger Santiváñez, Dalmacia Ruiz Rosas (y un cuento de Edián Novoa) que abordan —expresa o alegóricamente— la violencia o anticipan posibilidades de desestructuración sintáctica que luego se radicalizarán[10]. El número, además, se suscribe en «Lima Kloaka, verano del 84, en Estado de Emergencia». Pocos meses después, en el número 73 de *Haraui*, revista dirigida por Francisco Carrillo, dedicado a Kloaka, aparecerá otro manifiesto del grupo alusivo a la violencia, junto con poemas de Santiváñez, de Ramos, José Alberto Velarde y Mazzotti («aliado principal» del colectivo). Ese mismo año aparece *Homenaje para iniciados*, de Santiváñez. En Iquitos, por su parte, el grupo Urcututu, integrado por Carlos Ramírez Reyes (1962) y Ana Varela Tafur (1963), entre otros poetas, publica el «Primer manifiesto político-estético» y allí se lee: «En una sociedad injusta, donde los genocidios de todo tipo son una constante histórica, la liberación de ese hombre es una tarea urgente que incluye la revalorización de su patrimonio cultural, la afirmación de su sabiduría secreta, de su humor compartido, y el rechazo de las patrañas propaladas en su contra» (Molina, 2015, p. 47).

En 1985 Tulio Mora publica *Oración frente a un plato de col*, libro que se abre con «Acontecer de Cristóbal». Otro hito de este recorrido es la publicación del número 5 de la revista *Maestra Vida*, cuyo responsable, Wilfredo Herencia, contaba con los poetas Armando Arteaga (Piura, 1952), Freddy Roncalla (Apurímac, 1953), Juan Carlos Lázaro (Lima, 1952), Mario Wong (Piura, 1955) e Hildebrando Pérez Grande

---

[10] El poema de Domingo de Ramos, «Caída de un adolescente», se incluirá luego en *Arquitectura del espanto* (1988), con una dedicatoria que sugiere la relación del hecho anunciado por el título con el Paro Nacional de 1977, pero aquí, sin esa anotación, pudo haberse leído en relación con la violencia de los ochenta.

(Lima, 1941) como colaboradores. La revista, además de incluir poemas de Wong, Santiváñez y Mendizábal que abordan la violencia política, coloca como epígrafes de todo el número tres textos que remiten a desapariciones forzadas en América Latina: un fragmento de la canción «Desapariciones» de Rubén Blades, otro del poema «Pastoral» del chileno Raúl Zurita y un verso del poema «Canción a una muchacha ayacuchana» de Wong: «¡Hay tantos muertos y tan poca madera para cubrir sus almas!». Entonces, así se empezaba a considerar la violencia como un tema importante en la reflexión sobre la poesía o como eje de convocatoria para una publicación, más allá de la decisión de poetas individuales o de grupos poéticos específicos. La revista inscribía, además, la violencia peruana en una coordenada internacional, al asociar las muertes que estaban ocurriendo en esos momentos en el Perú con otras experiencias latinoamericanas[11]. Ese año también aparecen poemas de Luis La Hoz (Lima, 1949), Enrique Sánchez Hernani (Lima, 1953), Dalmacia Ruiz Rosas, Eduardo Chirinos y José Antonio Mazzotti —sea dentro de sus poemarios o en revistas— que dialogan con la violencia. Se publica la plaqueta *La hoguera y los sueños* de Juan Cristóbal y el poemario *La estación putrefacta* de Wong, con la violencia como eje fundamental.



Imagen 1. Portada de la revista *Maestra vida*, 1985.

[11] Esto es algo que ocurre también con el volumen III de *La colisión* de Pablo Guevara, titulado *A los ataúdes, a los ataúdes*, publicado en 1999, pero cuya escritura se inició en la década de los ochenta.

En 1986, la revista *Alfareros* —dirigida por Juan Dejo y con Rocío Silva Santisteban y Sandro Macassi (Junín, 1963) en el consejo editorial— incluye, entre los trabajos poéticos de nueve autores, poemas de tres de ellos que abordan la guerra interna: Miguel Ángel Huamán (Lima, 1954) y los dos miembros del consejo. Igualmente, en *Caja negra* de Alonso Ruiz Rosas aparece el poema «Elegía», donde el hablante señala haber escrito *por los jóvenes cuerpos que revientan / Sobre esta tierra seca* (1986, p. 25).

En 1987 aparece la antología *La última cena, poesía peruana actual*, cuyos editores son Santiváñez, Mazzotti y Rafael Dávila-Franco (Lima, 1959)[12]. El libro fue publicado por Asalto al cielo, proyecto editorial que articuló a varios de los poetas participantes de la experiencia del suplemento cultural del mismo nombre que circuló durante 1986 en *El Nuevo Diario*. El prólogo de la antología proponía ubicar las obras en el contexto convulso de esos años y se inicia refiriendo los dos acontecimientos políticos más importantes de la década: el retorno a la democracia formal —que representó, contra las expectativas, la agudización de la crisis económica y la profundización de las brechas sociales— y el estallido de una violencia política cuya intensidad y duración habían llegado a poner en jaque a los dos gobiernos desde 1980 hasta ese momento. «Este clima de incertidumbre, caos, violencia cotidiana y mayor pobreza —señalaban los editores— ha alimentado sin duda a los poetas de la hornada del 80» (1987, p. 9). Los antologados corroboran tal afirmación sin dejar de reconocer, en diversas entrevistas a propósito de la aparición del volumen, que esta ha sido y es un catalizador innegable de su escritura (De Lima, 2012). El proyecto editorial Asalto al cielo en los años siguientes fue también fundamental en la difusión de esta perspectiva, con la publicación de varios libros centrales en la relación entre poesía y violencia política.

En muchos de los poemarios publicados entre 1988 y 1989, la violencia política, el horror y la descomposición social, que constituyen el clima de esos años en el país, resultan fundamentales[13]. Marcial Molina (Huamanga, 1946), poeta ayacuchano vinculado generacionalmente con la promoción de los setenta (ver De Lima y Guerrero en este volumen), publica en 1988 *La palabra de los muertos o Ayacucho hora nona*. En este libro, a través de un interesante juego dialógico entre una voz hegemónica y otra contrahegemónica, y con una importante exploración del humor irónico, se desmontan imágenes, prejuicios y comportamientos relacionados con la violencia ayacuchana[14]. Ese mismo año se presenta la primera edición de *Castillo de popa* de Mazzotti, *El chico que se declaraba con la mirada* de Santiváñez y *Arquitectura del espanto* de Domingo

[12] Apareció como «El Comité Editor» en esos momentos.

[13] La CVR señala que entre 1986 y 1989 se desarrolla el período de despliegue nacional de la violencia.

[14] Se trató de una edición de circulación restringida. Fue recién con la segunda, de 1991, que amplió considerablemente la extensión del libro, que este alcanzó mayor difusión.

de Ramos, marcados temática y textualmente por el contexto de violencia del país. También de 1988 son *Cielo forzado*, de Carlos López Degregori, revisado en la sección anterior y *Origen del silencio* (1988) de Alfredo de la Cruz y *Tránsito (zona lírica)* (1988) de Rafael Dávila-Franco, con varios poemas que remiten a la guerra interna.

En 1989 Mora presenta *Cementerio general*, un consistente recorrido poético desde la conquista hasta la actualidad, que confronta las historias oficiales del país. Entre otros, el último poema del conjunto remite claramente a la violencia y permite reconocer, en ese sentido, la propuesta del poemario, estrechamente vinculada con el presente convulso del Perú. De 1989 también es «Procesiones negras» de Rodolfo Hinostroza (Lima, 1941-2016), poema que formó parte del catálogo de la exposición homónima del artista plástico Armando Andrade. Cada verso del poema aparece en una página distinta, acompañando a las imágenes de la exposición. Igualmente, aparecieron la primera versión de «El grito (Edvard Munch)» de José Watanabe (la segunda aparecerá en 1994 en *Historia natural*), *El sol a rayas* de César Ángeles, y una primera edición, de circulación muy restringida, de *Poemas para llegar a casa* de Nicolás Matayoshi (Huancayo, 1949). También aparecen *Territorio*, de Jorge Eslava (Lima, 1953) y *Viaje a la lengua del puercoespín* de Óscar Limache (Lima, 1958), que incluyen poemas sobre la violencia.

En 1990 aparece *Comité Killka*, revista-plaqueta de poesía, narrativa y plástica, también fundamental para observar el recorrido de la poesía de la violencia política. La revista era parte de un proyecto editorial mayor, conformado por poetas cercanos al núcleo de Kloaka, que tuvo su origen en «*Tanatos Go Home*», un acto artístico-cultural multidisciplinario de rechazo a la creciente violencia del Estado realizado a comienzos de noviembre de 1989. En este acto circuló una plaqueta que mencionaba la celebración popular por el día de los muertos en los cementerios, con «alimentos, licor y coca», como un gesto de «desacato» hacia la muerte. Los organizadores del evento se adhieren simbólicamente «porque precisamente queremos que el país deje de ser ya este inmenso cementerio cotidiano». En la plaqueta, varios de los poemas incluidos —de Mary Soto, Rafael Dávila Franco, José Alberto Velarde, Domingo de Ramos, Ricardo Quesada, Montserrat Álvarez y Virginia Macías, entre otros— están notoriamente vinculados con esta temática.



TANATOS GO HOME

PORQUE REIVINDICAMOS EL DESACATO QUE EL PUEBLO HACE A LA MUERTE AL RENDIR CULTO A SUS ANCESTROS CON ALIMENTOS, LICOR Y COCA EL PRIMERO DE NOVIEMBRE EN EL INMENSO CAMPOSANTO QUE ES HOY EL PERU.

PORQUE PRECISAMENTE QUEREMOS QUE EL PAIS DEJE DE SER YA ESTE INMENSO CEMENTERIO COTIDIANO.

CELEBRAMOS LA VIDA, LA CREACION, Y LA BELLEZA A LA QUE HEMOS INJURIADO.

Lima, 1ro. de Noviembre 1989.

Poesía
Carteles
Plaqueta
Performance
Música
Pintura
Arquitectura
Instalaciones
Teatro
Narrativa

Recopilación de textos leídos en el Acto Cultural
TANATOS GO HOME el 1ro. de Noviembre de 1989.
Hecho en el Perú - Lima Noviembre, 1989.
Tiraje: 200 Ejemplares.
Concepción y Arte Final: NN-PP Lucho.
Edición: Mary Soto.
Composición e Impresión - Diálogo S.A. / Exmepresa S.A.
TANATOS GO HOME

Imagen 2. Portada de la plaqueta *Tanatos Go Home* que circuló en un acto cultural por el día de los muertos de 1989.

Un año después de «*Tanatos Go Home*», en la declaración de apertura de *Comité Killka*, los editores señalaban:

> […] hoy en nuestro país es importante que los artistas tengamos el valor de decir la verdad, de descubrirla, de llegar a quienes les es útil y difundirla entre ellos.
> Tenemos el coraje de decirla porque esta es silenciada, manipulada, deformada de la manera más infame y al hacerlo no solo renunciamos a la complacencia.
> Descubrir la verdad, diferenciar aquellas que representan el signo esencial de nuestros tiempos de otras más inofensivas, convertirla en un arma de transformación y difundirla sin caer en el pregón chato ni en la ambigüedad más exquisita (Comité Killka, 1990, portada).

La «verdad» a la que se refiere el texto está vinculada con la violencia política peruana y con la represión estatal. Subyace a esta nota editorial una perspectiva que considera la responsabilidad histórica del arte —y por ende de la poesía— en momentos como los que se vivían. Esto explica que la mayor parte de los textos presenten visiones del Perú o de Lima; entre estos, un porcentaje importante remite de algún modo a la violencia. Los autores de estos textos, donde la violencia es reconocible son Frido Martín (Lima, 1963), César Ángeles, Mary Soto, Rodrigo Quijano, Montserrat Álvarez[15], entre los

[15] Con textos que formaron parte, más adelante, de sus respectivos poemarios.

que han mantenido una presencia importante en el campo poético peruano, además de Ana Longoni y Virginia Macías, que no publicaron poemarios. También aparece «Un día y un poeta» de Juan Ramírez Ruiz (Chiclayo, 1946-2007), que no remite expresamente a la violencia, pero sí incide en la responsabilidad del poeta de indagar en la historia y participar en el devenir del país. Este texto luego se integró en *Las armas molidas* (1996), con la violencia como elemento central.

De 1990 son los poemas «Retablo» de Marco Martos, «A mi hermano Miguel Portugal» (1990) de Julio Heredia (Lima, 1959), «El tema de la poesía (Perú, 1990)», publicado en *Quehacer* en 1992, algunos de los que componen *Casa sin puerta* (1990) de José Alberto Velarde y *Kantuta negra* (1990) de Feliciano Mejía.



Imagen 3. Portada de la antología *La última cena* (1987) preparada por Roger Santiváñez, José Antonio Mazzotti y Rafael Dávila-Franco. Asaltoalcielo & Naylamp editores.



Imagen 4. Portada de *Oración frente a un plato de col y otros poemas*, de Tulio Mora. Volcán maduro, 1985.

Para cerrar esta revisión sobre los hitos, poemas y poemarios representativos en el desarrollo de la poesía de la violencia en este primer periodo, habría que señalar la aparición en 1991 de *Symbol* de Roger Santiváñez y *Zona dark* de Montserrat Álvarez, y de las respectivas segundas ediciones de *Castillo de popa* de Mazzotti y de *La palabra de los muertos o Ayacucho hora nona* de Molina, que alcanzan así mucho mayor circulación, y de «*[Camino entre tumbas de guerreros]*» de Magdalena Chocano. En 1992, «Un perro negro» y la serie «Drácula de Bram Stoker» de Antonio Cisneros, ambos incluidos en *Las inmensas preguntas celestes* (1992), el conjunto «Sobre el brillor todavía de…» de Carlos López Degregori (publicado en su compilación *Lejos de todas partes* en 1994), «Corazones y diamantes: Puruchuco primero de enero de 1991» (1992) de Rodrigo Quijano, «Pequeño» de Ericka Ghersi (Lima, 1972), recogido al año siguiente en su primer poemario, un poema sin título de Paolo de Lima (Lima, 1971), así como poemas, uno en cada caso, de *Efectos personales* de Martín Rodríguez-Gaona (Lima, 1969), *21 pepas de amor y una canción desentonada* de Verónica Álvarez (Lima, 1969) y *Lo que (no) veo en visiones* de Ana Varela Tafur. Ese año, el grupo amazónico Urcututu, al que pertenecía esta poeta, lanzó un nuevo manifiesto, «La mirada del búho II»:

> Nos oponemos a todo tipo de autoritarismo y verticalismo bajo cualquier pretexto y venga de quien viniera. Consideramos que el destino de este país es la democracia, pero no una democracia ridícula y de opereta que se basa en elecciones o en la concesión de libertades individuales y de prensa, sino en un fenómeno colectivo que permita a todos la adquisición de bienes, de beneficios y de conquistas humanas. La democracia integral (Urcututu, 1992, s/p).

De 1993 se pueden mencionar «Fluir poema (diseño de un canto peruano)», en *El sordo cantar de Lima* de Cesáreo Martínez (Cotahuasi, 1945 – Lima, 2002), «Fichero» de Paolo de Lima, algunos poemas de *Sinfonía del Kaos* de Rodolfo Ybarra que parecen remitir alegóricamente a la guerra interna y *Pastor de perros* de Domingo de Ramos, fundamental en el diálogo poesía-violencia. La presentación de este poemario, realizada en febrero de 1994, parece haber sido el último acto público importante de manifestación artística multidisciplinaria (poesía, rock, cine, artes plásticas, performance) frente a la violencia antes de la desmovilización provocada por el estado de cosas en el contexto de la dictadura fujimorista.





Imagen 5. Portada de *La palabra de los muertos o Ayacucho hora nona*, de Marcial Molina Richter. Lluvia editores, 1991.



Imagen 6. Portada de *Symbol*, de Roger Santiváñez (Asaltoalcielo, 1991).

En varios de los textos mencionados, la referencia a la violencia política constituye un eje central. En otros, aunque no llega a representar ni una preocupación ni un componente fundamental, evidencia igualmente que la violencia política se iba convirtiendo en un factor que impactaba, de diversos modos, las preocupaciones, las reflexiones o el quehacer en la poesía peruana. Esto se refuerza no solo por la cantidad de poetas mencionados, sino también del hecho de que una buena proporción de ellos son autores representativos de las promociones de los sesenta, setenta, ochenta y noventa, en mayor actividad en el campo poético de esos años[16].

3.2. 1994-2000

El segundo periodo está enmarcado en el contexto de la dictadura iniciada con el autogolpe de Alberto Fujimori en abril de 1992 y comienza cuando, poco después de la captura de Abimael Guzmán y de buena parte de la dirigencia senderista en setiembre, la intensidad de las acciones subversivas y de las respuestas represivas del

[16] Las listas presentadas podrían ser mucho más extensas si hubiera cómo acceder a muchas otras revistas, además de las mencionadas, publicadas en todo el Perú durante esos años, y a otros libros de difícil consulta en la actualidad. La limitación obedece también a las dificultades de difusión propias de la poesía y al reducido tiraje de los libros, que provoca que mucho de lo que fue publicado no trascendiera más allá de un pequeño círculo de lectores. No obstante, el recuento de autores, títulos y fechas que he presentado es representativo de la producción poética sobre la violencia política.

Estado disminuyeron marcadamente y se focalizaron en sospechosos de pertenecer a los grupos armados, a sectores radicalizados de la sociedad civil y a dirigentes de organizaciones sociales y sindicales. Esto, aparejado con una permanente sensación de vigilancia, provocó la desmovilización de diversas organizaciones políticas y del pensamiento crítico, reforzado todo ello por la necesidad de supervivencia en un contexto de consolidación del modelo económico neoliberal y por la primacía del relato posmoderno sobre la caída de las ideologías y el fin de las utopías. Se conduce así hacia lo que William Rowe denomina, para el Perú y otros países latinoamericanos, un «vaciamiento simbólico», sumado al agravamiento de las condiciones económicas de las mayorías y un ataque contra las identidades que no eran funcionales a los nuevos esquemas de desarrollo vinculados a la lógica del mercado. Así, se establecieron como «inviables» las ideologías de izquierda y se pretendió crear «un vacío ético y político solo capaz de llenarse por la modernización neoliberal» (Rowe, 2014, p. 74).

Con la contundente disminución del ejercicio del pensamiento crítico en el espacio público y la progresiva «normalización» de la dictadura, se produjo, hasta cierto punto, una corriente de olvido frente a los duros años anteriores y se reforzaron algunos de los «sentidos comunes» difundidos desde el poder autoritario: necesidad de pragmatismo y mano dura, inutilidad de la política y posibilidades de movilidad social fundamentalmente a través del éxito individual desde la vía del «emprendedurismo»[17]. Se observó, en paralelo, una ostensible reducción de los espacios de discusión y crítica cultural, artística o literaria, a la vez que se asentaba la dinámica del mercado como la lógica imperante en la cobertura periodística de la producción cultural.

Aunque no se deben suponer relaciones automáticas o comportamientos reflejos —y no se puede descartar que la notoria disminución de referencias a la violencia se explique, en parte, por el hecho de que el interés de algunos autores iba por otros lados, al margen de lo que sucediera en el espacio público—, la mayor «tranquilidad» en el país o la sensación constante de vigilancia deben tenerse en consideración al abordar el hecho de que varios de los poetas dejaran de lado cualquier referencia o alusión a la violencia, al menos de modo reconocible. Los «poetas de los noventa», en general, se mantuvieron distantes de esta temática y optaron, más bien, por abordar los dilemas de la individualidad y del espacio íntimo o familiar, o por las reflexiones abstractas y los juegos intertextuales a través de escritos cuyo cuidado estilístico evidenciaba que la corrección poética era una preocupación fundamental de su escritura. Si bien algunos, sobre todo en los primeros años de la década, se aproximaron poéticamente a la convulsa situación del país a través de imágenes que expresaban el caos urbano, esto ocurrió casi sin abordar la guerra interna.

[17] No obstante, comenzó a articularse una importante reacción, sobre todo a partir de 1997, cuando el gobierno quiso destituir a los magistrados del Tribunal Constitucional.

En este marco, se puede observar una notoria disminución de la producción poética que remite a la violencia política. En términos generales prevalece en el campo poético —si se establece un contraste con la efervescencia mostrada en el período anterior— un marcado silencio al respecto. Un registro posible[18] incluye textos como *Historia de Artidoro* (1994) de Wáshington Delgado (Cuzco, 1927), la segunda edición de *Cementerio general* (1994) de Tulio Mora, *Cor cordium* (1995) de Roger Santiváñez, *Poeta en el infierno* (1995) de Jorge Espinoza Sánchez (Lima, 1953), *Luna cerrada* (1995) y *Ósmosis* (1996) de Domingo de Ramos, *Las armas molidas* (1996) de Juan Ramírez Ruiz, *A-Rojo* (1996) de César Ángeles, el poema «La eternidad está enamorada de los frutos del tiempo» de Martín Rodríguez-Gaona (1997), el poema en diez partes «Himnos nacionales» (1998) de José Antonio Mazzotti, «Desiertos del Perú», un poema extenso de Jorge Frisancho (Barcelona, 1967) escrito en 1992, pero publicado por primera vez en 1998, *Una procesión entera va por dentro* (1998) de Rodrigo Quijano, «El infierno musical» de Violeta Barrientos (Lima, 1963) en *El jardín de las delicias* (1999)[19] y algunos poemas de *Baile* (2000) de Dalmacia Ruiz Rosas.



Imagen 7. Portada de *Zona dark,* de Montserrat Álvarez, 1991.

[18] Inevitablemente incompleto, pero análogo al realizado para la primera etapa del proceso de poesía sobre la violencia política.

[19] Aunque la relación queda más clara en la segunda edición, donde el título se completa con la acotación «(Perú: 1980-2000)».

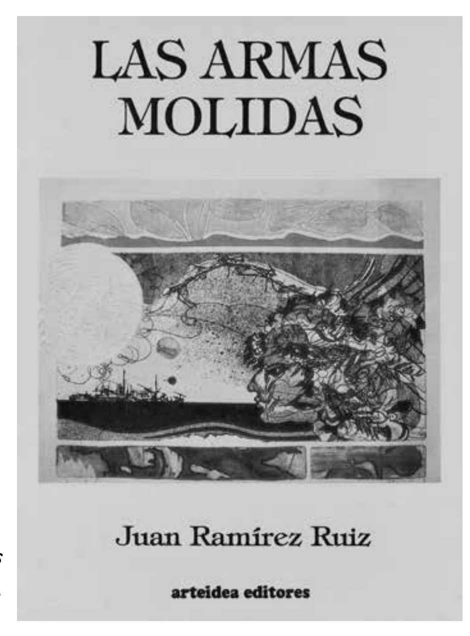


Imagen 8. Portada de *Las armas molidas*, de Juan Ramírez Ruiz. Arteidea, 1996.

Esta marcada disminución cuantitativa tuvo como contraparte la aparición de proyectos ambiciosos y abarcadores respecto de la violencia y el país. Me refiero a los textos mencionados de Wáshington Delgado, Juan Ramírez Ruiz, Tulio Mora, José Antonio Mazzotti, Rodrigo Quijano y Jorge Frisancho, que abordan, honda y reflexivamente, a través de registros estéticos diferenciados, las fracturas y tensiones que han hecho casi imposible hablar del Perú como una sociedad consolidada y fueron factores fundamentales en el desencadenamiento y desarrollo del proceso de violencia política de finales del XX. Se plasma en ellos, implícita o explícitamente, la necesidad de interrogar, problematizar, discutir o deconstruir algunos discursos sobre el país elaborados desde la historia oficial, las tradiciones hegemónicas, las ciencias sociales, el sistema educativo o el propio campo literario, y proponen aproximaciones a la sociedad desde miradas críticas y acercamientos en los cuales se involucran de manera horizontal sujetos y matrices culturales diversos y distintas temporalidades. Parten de la premisa de que los discursos sobre la nación o las historias nacionales son construcciones que forman parte de contiendas simbólicas; y de la convicción de que la poesía, a pesar de su limitada lectoría, puede contribuir a pensar críticamente en el país, a reconocer ángulos no percibidos de su historia y a movilizar aspectos que otros discursos, más racionales, académicos o de pretensión más objetiva, no llegan a abordar.

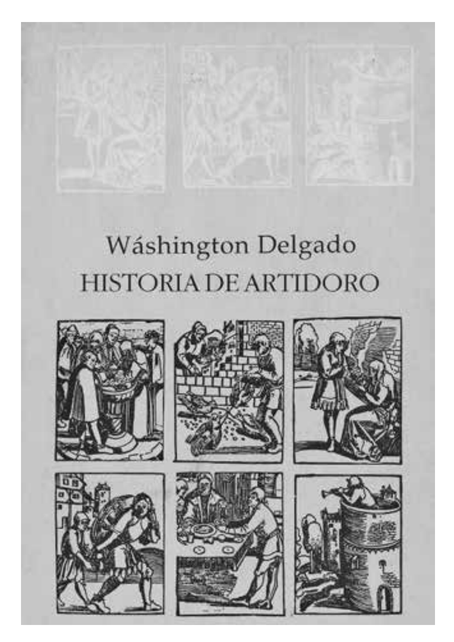


Imagen 9. Portada de *Historia de Artidoro*, de Wáshington Delgado. Colmillo Blanco, 1994.



Imagen 10. Portada de *Ya nadie incendia el mundo*, de Victoria Guerrero. Estruendomudo, 2005.

Se observa, así, que los poetas apuestan por establecer un diálogo —no exento de tensiones y ambigüedades— entre calidad estética, necesidad expresiva, compromiso ético y voluntad política, en cuya aproximación a las dinámicas de la configuración de nuestra sociedad se abordan, además, las posibilidades o dificultades para mantener una mirada utópica.

3.3. Del 2000 al presente

El tercer momento en el proceso de la poesía sobre la violencia política se articula alrededor de los textos que aparecen a partir del año 2000. En ellos se reconoce, en general, la necesidad y la voluntad de recuperar la memoria al respecto. Para los poetas o hablantes de los poemas, recordar el pasado reciente de violencia —vivido de manera directa o indirecta, desde el ámbito privado o en el espacio público— contribuye a sus posibilidades de comprenderse y ubicarse en el presente, evaluar las continuidades y rupturas en relación con los tiempos anteriores, y pensar y participar en la construcción del futuro individual o colectivo. Se trata de un momento de *recuperación* de la memoria desde la poesía, y no únicamente de un conjunto de poemas o poemarios

que realizan «trabajos de la memoria»[20], en la medida en que la importante cantidad de textos inscritos en los marcos propuestos contrasta nítidamente con el relativo silencio del momento previo.

Igualmente se debe recalcar que el acercamiento a la violencia política en tanto proceso ya cerrado (aunque muchas de sus causas, implicancias y consecuencias sigan vigentes en la sociedad incluso hoy) permite el surgimiento de miradas, temas y planteamientos nuevos o poco desarrollados con anterioridad. Muchos textos refieren, por ejemplo, a una dimensión de balance sobre lo sucedido en el país, a una preocupación mayor por temas como la subjetividad de los agentes de la violencia o a los modos en que esta fue percibida por los sectores urbanos no afectados por ella de modo tan directo. También muestran un mayor grado de problematización respecto del lugar del poeta durante dicho proceso, del papel que cumplió la poesía y del que le corresponde de cara al futuro, o de las posibilidades del lenguaje en ese acercamiento.

La relativa profusión de textos poéticos sobre la violencia política se puede entender por la confluencia de varios factores. El más evidente es el mencionado cierre del proceso de violencia política con la caída de la dictadura de Fujimori en el año 2000, que supuso el final de un momento de desconcierto y miedo en el marco del «vaciamiento simbólico» y de un sistemático intento desde el gobierno por obstruir la expresión del pensamiento crítico. El cierre de esta etapa permitió la reformulación abierta, desde diversos sectores de la sociedad, de muchas preguntas sobre lo ocurrido, sus causas y las actitudes asumidas por la ciudadanía. Este intenso proceso de indagaciones, evaluaciones e investigaciones tuvo gran impulso sobre todo en los años iniciales del nuevo siglo —con el trabajo de la CVR como su manifestación más visible y emblemática, aunque no única— y sigue vigente aún en algunos sectores. Otro factor a considerar ha sido el clima internacional favorable a la preocupación por la memoria, consolidado entre finales del siglo XX e inicios del XXI, como han señalado, entre otros, Andreas Huyssen (2002) y Elizabeth Jelin (2012).

En ese marco, varios poetas han ofrecido imágenes en las cuales se construyen o reconstruyen situaciones vinculadas con la violencia política de diversas maneras, sea

[20] «Abordar la memoria implica —explica Elizabeth Jelin— referirse a recuerdos y olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos. Hay en juego saberes, pero también hay emociones. Y hay también huecos y fracturas» (2012, pp. 51-52). Añade que si bien «el ejercicio de las capacidades de recordar y olvidar es singular […] [e]stos procesos […] no ocurren en individuos aislados sino insertos en redes de relaciones sociales, en grupos, instituciones y culturas» (p. 53). La expresión «trabajos de la memoria» la tomo del título del libro de Jelin que vengo citando: *Los trabajos de la memoria.* Ella señala que «[e]l trabajo como rasgo distintivo de la condición humana pone a la persona y a la sociedad en un lugar activo y productivo. Uno es agente de transformación, y en el proceso se transforma a sí mismo y al mundo. La actividad agrega valor. Referirse entonces a que la memoria implica 'trabajo' es incorporarla al quehacer que genera y transforma el mundo social» (pp. 47-48).

ubicándolas como acontecimientos o experiencias del presente textual o evocándolas desde un momento de enunciación posterior a dichos hechos. Al cotejar los poemas, se observan, en general, distintos lenguajes, lugares de enunciación y modos de procesar los acontecimientos. Asimismo, se muestran experiencias y evaluaciones diversas respecto del proceso de violencia política, maneras diferentes de relacionar este proceso con la dimensión nacional o posturas variadas en relación con la responsabilidad del poeta frente a los trabajos de la memoria en el momento presente. En este panorama plural, los textos poéticos establecen diálogos o participan de las confrontaciones, tanto con los recuentos, reflexiones y memorias sobre la violencia política que circulan en el espacio público, en la investigación social o en los discursos oficiales, como con otras memorias poéticas o, más ampliamente, literarias y artísticas. Esto ocurre, por ejemplo, alrededor de ciertas miradas estereotipadas o reduccionistas sobre los actores directos del proceso de violencia o sobre en qué medida el ciudadano común fue parte, incluso desde su supuesta ubicación al margen de los enfrentamientos, de lo que sucedía en el país. A la vez, estos poemas hacen frente, en general, a la tendencia de algunos sectores de la sociedad —sobre todo los más vinculados con los poderes económicos y los grandes medios de comunicación— a dar por cerrada la preocupación por el proceso de cara a los nuevos momentos que vive el país.

Se genera así, implícitamente —o en algunos casos de modo explícito— una dinámica de «luchas por la memoria», la cual evidencia que también en la poesía «[l]as memorias, siempre plurales, generalmente se presentan en contraposición o aun en conflicto con otras» (Jelin, 2012, p. 25). No obstante, en el caso de las luchas poéticas por la memoria, la materialidad significante y los modos de textualización cobran, como hemos visto, una importancia mucho mayor.

Encontramos textos de poetas de todas las promociones en esta reactivación de la memoria, algunos con poemarios cuyo componente central es la violencia política y otros con uno o unos pocos poemas al respecto. Un listado preliminar reúne, por ejemplo, los nombres de Alejandro Romualdo, Marco Martos, Raúl Bueno (Arequipa, 1944), Juan Cristóbal, José Watanabe, Feliciano Mejía, Gloria Mendoza, Sonia Maldonado, Rosina Valcárcel (Lima, 1947), Alida Castañeda (Apurímac, 1948), Tulio Mora, Roger Santiváñez, Dalmacia Ruiz Rosas, Alejandro Susti (Lima, 1959), Dante Lecca (Chimbote, 1957), Rocío Silva Santisteban, Mary Soto, Doris Moromisato (Chambala, 1962), Iván Yauri (Cuzco, 1963), Violeta Barrientos, Leoncio Luque (Puno, 1964), Luis Fernando Chueca (Lima, 1965), Carolina O. Fernández, Roxana Crisólogo, Andrés Piñeiro (Lima, 1967), Víctor Coral (Lima, 1968), Martín Rodríguez-Gaona, Willy Gómez, Miguel Ildefonso, Victoria Guerrero, Alfredo Villar (Lima, 1971), Ericka Ghersi, José Cabrera Alva (Lima, 1971), Chrystian Zegarra, Carlos Villacorta, Florentino Díaz, José Carlos Agüero (Lima, 1975), Luisa Fernanda Lindo,

Teresa Orbegoso (Lima, 1976), Roberto Zariquiey, Manuel Fernández, Fernando Pomareda (Lima, 1980), Álvaro Lasso (Azerbaidjan, 1982), Martín Zúñiga (Cuzco, 1983), Cecilia Podestá, Valeria Román (Arequipa, 1999), entre otros.

En cuanto a esta revisión, dos casos merecen destacarse. El primero es el de José Watanabe, pues como ha señalado Carlos Villacorta, el hito que marca el inicio de este proceso, incluso antes del fin de la dictadura, es la escritura de *Antígona*, que puede verse como «el primer texto que propone el problema del sujeto de la posguerra» (2010, p. 2). *Antígona*, como sabemos, es una adaptación libre de la obra homónima de Sófocles, escrita a partir de conversaciones del poeta con el grupo teatral Yuyachkani, que la puso en escena por primera vez en el año 2000.

El segundo es el caso particularmente interesante de los «poetas de los noventa», quienes, como vimos, prontamente abandonaron cualquier expresión sobre la violencia de la década anterior. Para ellos la recuperación de la memoria estuvo vinculada con las modificaciones en curso, a inicios del nuevo siglo, en cuanto a las posiciones que ocupaban en el campo literario. Si bien durante los noventa intentaron establecer su identidad «generacional» en un momento muy adverso, al llegar los 2000 varios de ellos contaban ya con una voz más madura y estaban menos preocupados para pelear su inscripción colectiva en la escena poética a través de gestos notorios, pero, en muchos casos, poco consistentes. En este nuevo momento buscaron ofrecer evidencias del crecimiento de su propio trabajo poético, así como dejar constancia de la contribución y la importancia de su promoción poética en conversatorios, artículos críticos, proyectos de revistas o antologías. En todo ello empieza a ocupar un lugar relevante la revisión de las relaciones entre poesía y sociedad y del proceso de violencia política de las décadas anteriores. Se va desarrollando así una corriente de cierta repolitización de la poesía, aunque lejana, en general, de la confianza en que ello podría contribuir de modo más o menos directo a las transformaciones en la sociedad.

4. A modo de cierre

A pesar de los cambios en las expectativas sobre las posibilidades de la poesía de contribuir a la sociedad, de los escepticismos generalizados y del cada vez menor espacio del que goza, un sector importante de poetas ha persistido y sigue persistiendo en la necesidad de aproximarse al proceso de violencia política y, desde allí, a los problemas, carencias y desafíos de nuestra sociedad. La convicción que subyace se puede resumir así: además de ayudar a los propios poetas a procesar sus percepciones sobre la sociedad, sobre lo ocurrido en las décadas recientes y sobre su participación, esos acercamientos pueden contribuir, aunque sea en pequeña escala, a miradas nuevas capaces de generar preguntas y desestabilizar certezas.

Parece existir la expectativa, en esa misma línea, de contribuir a confrontar corrientes como las que, a lo largo de todo el proceso de la violencia política e incluso hoy, impulsaron y siguen impulsando la idea de que la guerra interna era solo consecuencia de la irracionalidad de algunos sujetos y por ello no tenía relación con las tareas, aún pendientes, de la sociedad, promoviendo así la ignorancia, la indiferencia o el olvido de las estrechas relaciones entre la violencia política y la *violencia objetiva*, de larga duración en el país. Frente a ello, como se ha visto, la poesía de la violencia política, desde las discusiones que plantea, desde sus puntos de vista distintos e incluso enfrentados, desde su interés por la memoria de los tiempos recientes, se ha ofrecido como una fuente constante de revisiones. Lo ha hecho, además, a partir de la conciencia de no apelar solo a la racionalidad y a la reflexión de sus lectores, porque también convoca e involucra diversas dimensiones del ser humano y de su sensorialidad a través de sus lenguajes, voces, sintaxis, ritmos, sonidos y, en general, la materialidad de sus textos.

De allí la problematización constante, explícita o implícita, acerca de los lenguajes más apropiados para remitir a la violencia. Así, la posibilidad de apostar por la belleza junto a la presentación de la muerte y el horror, la necesidad de un lenguaje cuya textualidad se vea muy afectada por la violencia, la mayor pertinencia de las referencias expresas o de las alusiones alegóricas, o la ruptura de las fronteras genéricas son algunas discusiones al respecto. Se trata, en ese sentido, de una poesía que, en consonancia con la condición autocrítica de la lírica desde su fundación moderna, está permanentemente repensándose, ampliando sus registros o modificando sus modos de decir.

Esta autoexigencia se ha visto reforzada, sin duda, por las demandas propias del hecho de proponer un acercamiento a la violencia en el contexto de un país como el Perú, culturalmente muy heterogéneo y a la vez muy fracturado. En este sentido, los poetas se han preguntado por su propio lugar en la sociedad y sobre cómo presentar o referir en los poemas a los más afectados en la guerra interna, en la mayoría de los casos sujetos andinos no letrados.

Cabe recordar, finalmente, que, a pesar del poco impacto de la poesía letrada en las sociedades contemporáneas, los poemas no dejan de ser, retomando una expresión de Terry Eagleton, eventos sociales que permiten reconocer su participación y la de sus autores —desde las mediaciones implicadas en su inscripción en el campo literario— en las discusiones sobre la violencia política en el país. Esta participación cobra mayor importancia teniendo en cuenta la (todavía) escasa memoria pública sobre este período de violencia en el país. En relación con ello, como apuntan Lucero de Vivanco y Geneviève Fabry, «el valor de la literatura [y de la poesía en este caso] radica precisamente en la capacidad de evocar y sugerir aquello que se resiste a la simbolización, de hacerlo advenir al lenguaje, aun sabiendo que el resultado literario pueda estar eventualmente incompleto» (2013, pp. 16-17).

Bibliografía

Agüero, José Carlos (2012). La poética. Cultura oficial (y de la otra) en Sendero Luminoso. *Artificios. Sociedad y reflexión*, *3*, 6-24.

Ajos & Zafiros (2006). Las paradojas del lenguaje: entrevista con José Watanabe. *Ajos & Zafiros*, 7, 69-85.

Álvarez, Montserrat (1991). *Zona dark*. Lima: s.e.

Álvarez Goyzueta, Verónica (1992) (2*1 pepas de amor y una canción desentonada*. Lima: Los Sobrevivientes.

Ángeles, César (1996). *A Rojo*. Lima: Posición y T.M.

Barrientos, Violeta (2006). *El jardín de las delicias*. 2ª edición. Lima: Hipocampo.

Benjamin, Walter (2012). *El origen del Trauerspiel alemán*. Madrid: Abada.

Bueno, Raúl (2014). *Misivas de la Nueva Albión (Ventanas al Sur - 1987-2007, 2014)*. Arequipa: Cascahuesos.

Casado, Miguel (2012). *La palabra sabe y otros ensayos de poesía*. Madrid: Libros de la Resistencia.

Chanove, Oswaldo (1983). *El héroe y su relación con la heroína*. Arequipa: Macho Cabrío.

Chocano, Magdalena (2008). *Otro desenlace*. Barcelona: Veer y Ediciones Insólitas.

Chueca, Luis Fernando (1991). *Rincones (Anatomía del tormento)*. Lima: Colmillo Blanco.

Chueca, Luis Fernando (2001). Consagración de lo diverso. Una lectura de la poesía peruana de los noventa. *Lienzo*, *22*, 61-132.

Chueca, Luis Fernando (2005). *Contemplación de los cuerpos*. Lima: Estruendomudo.

Chueca, Luis Fernando (2009). ¿La hegemonía de lo conversacional? Notas para continuar una discusión. *Intermezzo Tropical, 6-7*, 134-140.

Chueca, Luis Fernando & Christian Estrada (2002). La propuesta era lumpenizar el lenguaje. Entrevista a Domingo de Ramos. *Flecha en el azul*, *19*, 56-58.

Cisneros, Antonio (1992). *Las inmensas preguntas celestes*. Lima: Jaime Campodónico.

CVR–Comisión de la Verdad y Reconciliación (2003). *Informe final*. http//www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php.

CVR–Comisión de la Verdad y Reconciliación (2004). *Hatun willakuy. Versión abreviada del Informe final*. Lima: CVR.

Comité Killka (1990). *Comité Killka* (plaqueta-revista). Lima.

Cornejo Polar, Antonio (1989). *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: CEP.

Cornejo Polar, Antonio (1994). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte.

Cornejo Polar, Antonio (1996). Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno. *Revista Iberoamericana, 176-177*, 837-844.

Crisólogo, Roxana (2006). *Ludy D*. Lima: Flora Tristán.

Crisólogo, Roxana & Miguel Ildefonso (eds.) (2007). *Memorias in santas. Antología de poesía escrita por mujeres sobre la violencia política*. Lima: Demus y Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán.

Delgado, Wáshington (1994). *Historia de Artidoro*. Lima: Colmillo Blanco.

De Lima, Paolo (1992). [Poema sin título]. *Carajo*, *1*, 2-3.

De Lima, Paolo (2012). *La última cena: 25 años después. Materiales para la historia de la poesía peruana*. Recopilación, notas y ensayo de Paolo de Lima. Lima: Intermezzo tropical y UNMSM.

De Lima, Paolo (2013). *Poesía y guerra interna en el Perú (1980-1992).* Nueva York y Ontario: The Edwin Mellen Press.

De Lima, Paolo (2016). La guerra interna como metáfora elusiva. *Exitosa*, domingo 11 de setiembre.

De Lima, Paolo (2017). 1984: la violencia política está en Lima. Poundiana traslación de tiempos + rimbaudiana oskuridad existencial. *Homenaje para iniciados* de Roger Santiváñez. *Lienzo*, *37*, 241-258.

De los Dolores, Zachary (ed.) (2014). *Kloaka. Antología poética*. Madrid: Amargord.

De Ramos, Domingo (1988). *Arquitectura del espanto*. Lima: Asaltoalcielo.

De Ramos, Domingo (1993). *Pastor de perros*. Lima: Asaltoalcielo y Colmillo Blanco.

De Vivanco, Lucero & Geneviève Fabry (2013). Introducción: Las memorias y la tinta. En Lucero de Vivanco, ed., *Memorias en tinta. Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú* (pp. 13-29). Santiago: Universidad Alberto Hurtado.

Díaz, Florentino (2013). *28*. Lima: Summa.

Didi-Huberman, Georges (2008a). La emoción no dice 'yo'. Diez fragmentos sobre la libertad estética. Trad. de Alejandro Madrid. En Adriana Valdez, ed., *Alfredo Jaar. La política de las imágenes* (pp. 39-67). Santiago: Metales Pesados.

Didi-Huberman, Georges (2008b). *Cuando las imágenes toman posición.* Trad. de Inés Bértolo. Madrid: Antonio Machado Libros.

Didi-Huberman, Georges (2011). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Trad. de Mariana Miracle. Madrid: Paidós.

Eagleton, Terry (1998). *Walter Benjamin. O hacia una crítica revolucionaria*. Madrid: Cátedra.

Eagleton, Terry (2010). *Cómo leer un poema*. Trad. de Mario Jurado. Madrid: Akal.

Eslava, Jorge (1989). *Territorio*. Lima: Colmillo Blanco.

Fernández, Carolina O. (2006). *Un gato negro me hace un guiño*. Lima: Hipocampo.

Fernández, Manuel (2016) *Procesos autónomos*. Lima: Estruendomudo.

Frisancho, Jorge (1992). El tema de la poesía. *Quehacer*, *80*, 95.

Frisancho, Jorge (1993). «Desiertos del Perú y otros poemas». (Inédito).

Frisancho, Jorge (1998). Desiertos del Perú (precedido de fragmento de una carta). En Gustavo Buntinx, ed., Dossier: «¿Por qué no vivo en el Perú? (Una generación después)». *Márgenes. Encuentro y debate*, *16*, 196-200.

García García, Luis Ignacio (2010). Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin. *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica, 2*, 158-185.

Ghersi, Ericka (1994). *Zenobia y el anciano*. Lima: Arte Reda.

Gómez, Willy (2013a). *Nuevas batallas*. Lima: Arteidea.

Gómez, Willy (2013b). *Construcción civil*. Lima: Hipocampo.

Guerrero, Victoria (2005a). *Ya nadie incendia el mundo*. Lima: Estruendomudo.

Guerrero, Victoria (2005b). El cuerpo muerto y el fetiche en Sendero Luminoso: el caso de Edith Lagos. *Intermezzo tropical*, *3*, 71-81.

Guerrero, Victoria (2013). *Documentos de barbarie (Poesía 2002-2012)*. Lima: Paracaídas.

Guevara, Pablo (1999). *A los ataúdes, a los ataúdes*. Lima: Petroperú.

Guillén, Paul (ed.) (2016). *Aguas móviles. Antología de poesía peruana 1978-2006*. Lima: Perro de Ambiente.

Huyssen, Andreas (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Trad. de Silvia Fehrmann. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Ildefonso, Miguel (2001). *Las ciudades fantasmas*. Lima: Copé.

Ildefonso, Miguel (2004). El fuego de la poesía. A 25 años de la publicación de su primer libro de poesía, *Antes de la muerte*. Una entrevista a Roger Santiváñez. *Ciberayllu*. http://www.andes.missouri.edu/andes/Cronicas/MI_RSantivanez.html.

Jeftanovic, Andrea (2011). El ojo de Watanabe. Entrevista. *Casa de las Américas*, *263*, 65-75.

Jelin, Elizabeth (2012). *Los trabajos de la memoria*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Juan Cristóbal (2013). *Cuaderno de las desilusiones*. Lima: Arteidea.

Kloaka (2002 [1983]). Pronunciamiento. Kloaka 20 años después. En Juan Zevallos Aguilar, ed., *MK (1982-1984): cultura juvenil urbana de la posmodernidad periférica* (pp. 80-81). Lima: Ojo de agua.

Kloaka (2002 [1984]). El gran Pacha-kutik ya comenzó. Manifiesto con los tres acápites. En Juan Zevallos Aguilar, ed., *Kloaka 20 años después. MK (1982-1984): cultura juvenil urbana de la posmodernidad periférica* (pp. 85-86). Lima: Ojo de agua.

La Hoz, Luis (1985). *Los setenta*. Lima.

Limache, Óscar (1989). *Viaje a la lengua del puercoespín*. Lima: Copé.

Lindo, Luisa Fernanda (2009). *Postpop*. Lima: Lustra.

López Degregori, Carlos (1988). *Cielo forzado*. Lima: Colmillo Blanco.

López Degregori, Carlos (1994). *Lejos de todas partes*. Lima: Universidad de Lima.

Maldonado, Soledad (2003). *Testigo de cargo*. Arequipa: UNSA.

Martos, Marco (1991). *Cabellera de Berenice*. Trujillo: Municipalidad Provincial de Trujillo.

Martos, Marco (2013). *Obra reunida. Poesía junta*. Tomo I, vol. 2. Lima: Academia Peruana de la Lengua y San Marcos.

Masiello, Francine (2013). *El cuerpo de la voz. (Poesía, ética y cultura).* Rosario: Beatriz Viterbo y Universidad Nacional de Rosario.

Matos Mar, José (1984). *Desborde popular y crisis del estado. El nuevo rostro del Perú en la década de 1980*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Mazzotti, José Antonio (1985). *Fierro curvo (órbita poética)*. Lima: Trompa de Eustaquio, Kloaka y Orellana.

Mazzotti, José Antonio (1991). *Castillo de popa*. 2ª edición Princeton: Asaltoalcielo.

Mazzotti, José Antonio (1998). Himnos nacionales (precedido de «Vivir en el Perú no significa necesariamente vivir el Perú»). En Gustavo Buntinx, ed., Dossier: ¿Por qué no vivo en el Perú? (Una generación después). *Márgenes. Encuentro y debate*, *16*, 204-211.

Mazzotti, José Antonio (2002). *Poéticas del flujo. Migración y violencia verbales en el Perú de los 80.* Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Mazzotti, José Antonio; Roger Santiváñez & Rafael Dávila Franco (eds.) (1987). *La última cena. Poesía peruana actual*. Lima: Asaltoalcielo y Naylamp.

Mejía, Feliciano (2003 [1990]). *Kantuta negra*. Lima: Amaro.

Mejía, Feliciano (2014). *Serpiente*. Lima: Amaro.

Mendizábal, Raúl (2004). *Dedealadé. 69 poemas*. Lima: Trompa de Eustaquio, Asaltoalcielo e Hipocampo.

Mendoza, Gloria (2006). *Q'antati, deshojando margaritas*. Lima: Arteidea.

Molina Campodónico, Ana (2015). «La búsqueda de la voz propia en la lírica loretana a partir de tres hitos sucesivos: Los primeros cantores de la Amazonía; Germán Lequerica y el Grupo Urcututu». Tesis de Magíster en Literatura Hispanoamericana. Lima: PUCP.

Molina Richter, Marcial (1991). *La palabra de los muertos o Ayacucho hora nona.* 2ª ed. Lima: Lluvia.

Montoya, Rodrigo; Edwin Montoya & Luis Montoya (eds.) (1987). *La sangre de los cerros / Urqukunapa yawarnin*. Lima: CEPES, Mosca Azul y UNMSM.

Mora, Tulio (1985). *Oración frente a un plato de col y otros poemas*. Lima: Volcán Maduro.

Mora, Tulio (1989). *Cementerio general.* Lima: Lluvia.

Mora, Tulio (1994). *Cementerio general.* 2ª edición. Lima: Lluvia.

Noriega, Julio (1990). *Poesía quechua escrita en el Perú. Antología*. Lima: CEP.

Ortega, Julio & María Ramírez Ribes (2008). *El hacer poético*. Veracruz: Universidad Veracruzana.

Pimentel, Jorge (1992). *Tromba de agosto*. Lima: Lluvia.

Quijano, Rodrigo (1998). *Una procesión entera va por dentro*. Lima: Ritual de lo Habitual.

Quijano, Rodrigo (1999). El poeta como desplazado: palabras, plegarias y precariedad desde los márgenes. *Hueso Húmero*, *35*, 34-57.

Ramírez Ruiz, Juan (1996). *Las armas molidas*. Lima: Arteidea.

Rodríguez-Gaona, Martín (1992). *Efectos personales*. Lima: Ediciones de los Lunes.

Rodríguez-Gaona, Martín (1997). *Pista de baile*. Lima: Santo Oficio.

Rodríguez-Gaona, Martín (2005). *Parque infantil.* Valencia: Pre-Textos.

Rojas Pachas, Daniel (2104). *Soma*. Santiago: Libros del Pez Espiral.

Romualdo, Alejandro (2005). *Ni pan ni circo*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

Rowe, William (2014). *Hacia una poética radical: Ensayos de hermenéutica cultural.* Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Ruiz Rosas, Alonso (1986). *Caja negra*. Arequipa: Macho Cabrío.

Ruiz Rosas, Dalmacia (2000). *Baile*. Lima: Hipocampo.

Said, Edward W. (2004). *El mundo, el texto, el crítico*. Trad. de Ricardo García Pérez. Buenos Aires: Debate.

Saldías, Amanda (1994). Qué se ganó o se perdió entre estas aguas. Una entrevista a Antonio Cisneros. *Revista Chilena de Literatura*, *44*, 149-156.

Sánchez Hernani, Enrique (1985). *Banda del sur*. Lima. Los Reyes Rojos.

Santiváñez, Roger (1983). Reyes en el caos. *Hueso Húmero*, *17*, 50-51.

Santiváñez, Roger (1984). *Homenaje para iniciados*. Lima: Reyes en el Caos.

Santiváñez, Roger (1988). *El chico que se declaraba con la mirada*. Lima: Asaltoalcielo.

Santiváñez, Roger (1991). *Symbol*. Lima: Asaltoalcielo.

Santiváñez, Roger (1995). *Cor Cordium*. Amherst: Asaltoalcielo.

Silva Santisteban, Rocío (2007). *Las hijas del terror*. Lima: Copé.

Soto, Mary (1991). El habitante de la utopía. Entrevista al poeta Juan Ramírez Ruiz. *Revista* de *El Peruano*, 9 de marzo, C-24.

Urco, Jaime (1994). Carlos López Degregori: las grandes conmociones interiores (entrevista). *Lienzo*, *15*, 55-66.

Urcututo (1992). Manifiesto «La mirada del búho» II. Sin datos editoriales.

Valdivia, Alberto (2017). *Wañuypacha / Partothötröl*. Nueva York: Sudaquia.

Varela, Ana (1992). *Lo que (no) veo en visiones*. Lima: Copé.

Varios autores (2007). *Noble Katerba / persistencia vital. Antología poética*. Lima: Casa Barbieri.

Villacorta, Carlos (2007). *Ciudad satélite*. Lima: Mundo Ajeno.

Villacorta, Carlos (2010). La reconstrucción de la memoria: la poesía peruana después de la violencia política 2000-2010. En *Actas of XXXVIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Independencias: memoria y futuro* (pp. 1-13). http://www.iiligeorgetown2010.com/2/pdf/villacorta.pdf.

Watanabe, José (1989). El grito (Edvard Munch). *Lienzo*, *9*, 217.

Watanabe, José (1994). *Historia natural*. Lima: Peisa.

Watanabe, José (2000). *Antígona*. Lima: Yuyachkani y Comisedh.

Wong, Mario (1985). *La estación putrefacta*. Lima: Maestra Vida.

Ybarra, Rodolfo (1993). *Sinfonía del kaos*. Lima: Humo Bajo el Agua.

Zariquiey, Roberto (2005). *Tratado de arqueología peruana*. Lima: PUCP.

Zegarra, Chrystian (2007). *Escena primordial y otros poemas*. Lima: Copé.

Žižek, Slavoj (2009). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Trad. de Antonio José Antón Fernández. Buenos Aires: Paidós.

De lo *no literario al otro literario*: juicios sobre la «literariedad» popular en el Perú

Fred Rohner
Pontificia Universidad Católica del Perú

En 2016 Bob Dylan ganó el Premio Nobel de Literatura y, más allá de la controversia sobre su demora en la aceptación del galardón, otro debate más propio de los departamentos de Literatura universitarios ocupó tanto a los literatos y críticos literarios como a los periodistas: ¿debía Dylan haber ganado dicho premio o se trataba de un error de la academia sueca? En distintos medios aparecieron quienes criticaban a la academia por haber postergado a favoritos como Roth o Murakami en favor de un cantautor. El Perú no fue ajeno a esta controversia. Las redes sociales —el espacio por excelencia para la voz de la tecnomayoría mediática— expusieron durante algunas semanas las opiniones más o menos autorizadas de algunos líderes de opinión, surgidos unos de la academia y otros, del propio entorno de ese ámbito mediático[1].

Se trataba, sin duda, de una vieja polémica que, por lo visto, nunca ha quedado del todo zanjada: la pregunta por la literariedad del texto o, en este caso, del autor y de su obra en conjunto. A decir de muchos, Dylan no debía haber recibido el Nobel pues su actividad no había sido estrictamente literaria, sino musical[2]. El asunto de los límites disciplinares ha sido un constante escollo en los intentos por construir una academia dialogante, pero a la vez una coartada para justificar la existencia de una verdadera literatura que se opondría a otros discursos que, pudiendo tener pretensiones semejantes, no alcanzaban en sus rasgos «esenciales» el valor de sus pares al interior del canon.

---

[1] Al respecto es interesante leer las declaraciones de Mario Vargas Llosa: https://www.elmundo.es/cultura/2016/10/27/58122a56268e3eab5b8b4598.html

[2] Vale la pena sopesar el trabajo de recolección de intervenciones en Twitter al respecto, realizado por el diario *La voz* en Argentina; la violencia de algunos comentarios sobre el Nobel de Dylan son la revelación de ese asunto no zanjado: http://vos.lavoz.com.ar/cultura/se-armo-la-polemica-asi-reaccionan-las-redes-al-nobel-de-literatura-para-bob-dylan

Lo curioso de estas construcciones —como bien lo ilustra Vargas Llosa en sus opiniones sobre quién merece un premio literario como el Nobel— es que su fundamentación es anacrónica. La literariedad reclamada por muchos —cifrada en el valor estético del texto— no supera el siglo XVIII o XVII. Esto no quiere decir que juicios estéticos tales o límites sobre la nuclearidad del fenómeno literario no se hayan ensayado desde la antigüedad; no obstante, bien analizadas dichas preceptivas, dichas poéticas, algunos de los valores que hoy asignaríamos al texto estrictamente literario no los hallaríamos ya en muchos textos de nuestro pasado literario de occidente o los encontraríamos sobre productos literarios que hoy difícilmente podrían ingresar a nuestro canon si tuviésemos que juzgarlos por singularidad y no por su lugar en nuestra historia literaria.[3]

En el Perú, esta es una polémica parcialmente vigente —algún asistente me reclamó ocuparme de asuntos más *literarios*; también algún colega—. Lo cierto es que esta esencialidad con la que ha sido percibido el objeto literario ha dejado por fuera un conjunto de textos cuyas pretensiones estéticas eran insoslayables, y cuya recepción en ciertos círculos era comparable a la de sus pares canónicos. A diferencia del caso de Dylan, además, en el caso peruano entran a tallar otras variables.

El hecho de que asuntos como estos no hayan sido francamente superados resulta curioso y amerita una exploración más fina desde el campo de la historia de las ideas o de una disciplina semejante. Entre nosotros se gestó uno de los críticos y teóricos de la literatura que más penetrantemente vio el problema aun en tiempos en que estos cuestionamientos eran novedosos en academias como la europea o la norteamericana: Antonio Cornejo Polar[4]. Sus propuestas por entender la literatura peruana desde la heterogeneidad o desde una forma de discontinuidad estético-discursiva fueron el aliciente para los estudios de nuevas generaciones de críticos literarios.

Algunos, como López Maguiña, exploraron desde las décadas de 1970 y 1980 algunas otras formas de construcciones discursivas auxiliados por enfoques semióticos[5]; más tarde, una nueva hornada de críticos y profesores de literatura han hecho lo propio; sin embargo, la preocupación central de parte de esta nueva crítica parece haberse sustraído de la tarea de comprender dichos discursos en su complejidad textual en tanto objeto cultural y haber centrado su atención en una defensa férrea de los presupuestos teóricos que le daban sustento a ese trabajo. El resultado lamentable de

[3] Quizás el texto más representativo de esta argumentación sea el clásico *Canon Occidental*, de Harold Bloom. Sin embargo, estos presupuestos se fundan en ideas de más antigua data como las esbozadas por Adorno y parte de la Escuela de Fráncfort.

[4] Ver el ensayo de López Maguiña en el tomo 6 de esta colección.

[5] Es particularmente interesante el trabajo realizado por Maguiña y otros profesores y estudiantes de San Marcos en *Habla la ciudad* como parte del Taller de Literatura oral de la UNMSM.

esta pugna ha sido la parcial desaparición de algunos de esos productos textuales y la sistemática exclusión de otros productos y autores que, mirados desde el centro (espacial, temporal, estético, etcétera) en que se situaba la crítica y el resto de actores que determinaban la literariedad de esos textos, habrían de ser localizados siempre en las márgenes del fenómeno literario; o, parafraseando a Rojas y Cañas, en una suerte de *ultramalambo* literario (2005, p. 92)[6].

Pero no nos engañemos. Si algo aprendimos en las últimas cuatro décadas de los estudios sobre el lenguaje, es que la marginalización de las formas lingüísticas suele representar únicamente la reclusión de sus hablantes; su subordinación no en tanto hablantes, sino en tanto sujetos. Algo análogo podemos observar en lo literario. Durante años hice un ejercicio perverso con mis colegas y con algunos estudiantes de literatura. Colocaba canciones, valses criollos, yaravíes, habaneras para que juzgaran la literariedad de los textos allí expresados. El resultado fue, parcialmente, siempre el mismo. Dichos productos, desde la mirada de estas «autoridades», no podían ser literarios. No obstante, lo perverso del ejercicio era que todos los ejemplos presentados procedían de textos perfectamente canónicos de las letras hispanoamericanas.[7]

El juicio por la literariedad de dichas creaciones, por ello, no procedía —como vanamente justificaban— de los valores estéticos cifrados en los textos; sino más bien, de todos los otros elementos considerados ancilares o extraliterarios: el enunciador del discurso, el soporte, el modo de enunciación, etcétera; o, mejor dicho, revelaba algo que desde las teorías posidealistas debía haber resultado nítido: esto es que lo estético no era un valor intrínseco a la obra, sino una construcción bastante más heterogénea en su formación.

Por lo anterior, este trabajo quiere detenerse en algunos de los aspectos de esa extraliterariedad que resultaron determinantes para la marginalización de algunos autores, de algunos productos, de algunas literaturas en el Perú durante el siglo XX. Advertimos que algunas de las ideas aquí vertidas deben leerse de manera conjugada con un capítulo semejante aparecido en el tomo dedicado al siglo XIX de esta colección. Asimismo, algunas otras ideas han sido ya discutidas en otros artículos y en estudios de mayor envergadura en los que trabajé durante los últimos años[8].

---

[6] En el ámbito urbano de la capital, es especialmente lamentable la pérdida de un ingente número de textos, entre décimas y canciones dedicadas a conmemorar, narrar, etcétera, algunos eventos de las guerras de Independencia o de la guerra con Chile. Sobre esto último aún pueden hallarse algunas glosas recopiladas por José Durand o por Nicomedes Santa Cruz.

[7] Muchos de estos ejemplos fueron sacados de poetas mexicanos como Manuel María Flores, el venezolano Abigail Lozano o uno de los íconos de la poesía romántica femenina española, Carolina Coronado.

[8] En este ensayo echaré mano a algunas ideas y a algunos pasajes de un trabajo nuestro dedicado a explorar el lugar de Nicomedes Santa Cruz en el canon literario peruano de mediados del siglo XX que

En ese sentido, en la consciencia de que existen muchos otros aspectos que han localizado en los márgenes del fenómeno literario a otras literaturas, pienso detenerme aquí solo en algunos de ellos que han acompañado mis reflexiones y mi investigación. No abordaré aquí, por ejemplo, las expresiones literarias de mujeres u otras expresiones asociadas con lo *queer* porque una de las luchas parcialmente ganada en cuanto a la visibilidad del problema ha sido la de la relación entre literatura y género. No es que se trate de una victoria cabal, pero al menos enfoques como estos hoy son ineludibles en los cursos de literatura en los centros académicos de nuestro medio.

En cambio, otros, como etnicidad, el soporte textual o los modos de enunciación o de creación, siguen ausentes en las grandes discusiones y en las grandes cronologías e historiografías de nuestra literatura. Algunos enfoques como los de la discursividad de la memoria y la testimonialidad, tan en boga en nuestra academia, debieron ser los llamados a remediar, en parte, esta situación. Sin embargo, el entrampamiento teórico restó valor a las conclusiones de muchos de esos trabajos que no se permitieron ver las articulaciones entre las heterogéneas y equidistantes formas de producción textual que aparecían en esos textos. Se proyectó la *memoria* como un valor o aspiración natural en un conjunto de sujetos que reclamaban una *historia* y que, muchas veces, negociaban de manera más pragmática su enunciación de un discurso. Para decirlo en palabras de Cornejo, no se trata de

> caer en el elegante sofisma de Spivak para quien el subalterno como tal no puede hablar; primero porque es obvio que *sí* habla, y elocuentemente, con los suyos y en su mundo, y segundo porque lo que en realidad sucede es que los no-subalternos no tenemos oídos para escucharlo, salvo cuando trasladamos su palabra al espacio de nuestra consuetudinaria estrategia decodificadora (1994, p. 220).

Dicho de otro modo, esos subalternos, si cabe el término, sí le hablan al que no es como ellos, solo que muchas veces estos no son escuchados o, si lo son, esta operación se ejecuta dentro de márgenes que desde el centro de la concepción sobre lo literario se consideran «superadas»; o peor aún, se les escucha con la benevolencia que ponemos en práctica cuando nos habla alguien a quien sabemos que le hemos quitado la voz.

En las páginas que siguen procuraremos analizar los aspectos señalados con anterioridad (etnicidad, soporte textual y modos de enunciación y de consumo) a la luz de tres ejemplos que resultan señeros para ilustrar la poca o nula problematización que estos elementos tuvieron entre los literatos peruanos: el caso de Nicomedes Santa

---

apareciera publicado en Huarag (2014). Algo semejante haremos con nuestra tesis doctoral «La Guardia Vieja. El vals criollo y la construcción de la ciudadanía en las clases populares» (2016), cuyo capítulo 9 está dedicado de manera más exclusiva al estudio de las formas literarias y los modos de circulación textual entre las clases populares limeñas de las primeras décadas del siglo XX.

Cruz, el teatro grabado en discos de 78rpm en las primeras décadas del siglo XX y el *cancionero* popular limeño de esos mismos años. Advirtamos, además, que lo dicho para estos casos puede hacerse perfectamente extensible a otros ejemplos más contemporáneos.

1. Etnicidad y literatura

El indigenismo ha creado en la academia peruana el mito de que la discusión sobre el lugar de la etnicidad en los estudios sobre la literatura peruana es una vieja moneda de cambio. Sin embargo, en realidad el tema no fue nunca una preocupación sistemática en esta disciplina. Si bien la pregunta por el *indio* y su posicionamiento —no siempre reflexivo, en muchos casos más bien prosaico y anecdótico— en nuestras letras puede remontarse, al menos, a parte de la literatura costumbrista del siglo XIX, igualmente en el caso del sujeto afrodescendiente; lo cierto es que la indagación literaria en este aspecto nunca logró salir de los términos y de las preceptivas señalados por Mariátegui[9].

Si bien una de las primeras aseveraciones sobre el carácter no-indio/no-afro la podemos encontrar en la vieja tesis de Riva Agüero (1904), lo que constituiría —antes que, en un sentido étnico, sino más bien lingüístico— una de las primeras reflexiones en esa dirección, suele señalarse a Mariátegui como uno de los primeros en plantear un estado de la cuestión al respecto en su ensayo sobre la literatura peruana. El propio Mariátegui, además, se encargó de que ese debate alcanzara a otros espacios externos al viejo cenáculo universitario[10]. De Mariátegui a Arguedas, el asunto del *indio* pareció haber capitalizado la atención de la literatura peruana; sin embargo, bien analizada en su multiplicidad productiva, representó realmente un capítulo si no breve, sí exógeno y circunscrito básicamente a las expresiones narrativas y ensayísticas antes que a otras manifestaciones literarias (con excepciones importantes como el grupo Orkopata fundado a mediados de la década de 1920).

En ese sentido, con los matices necesarios, se trató en la mayor parte de los casos de construcciones del indio que pocas veces dialogaron con las formas de producción textual y con las inquietudes discursivas de los propios sujetos. En ese sentido, siempre me ha resultado irónico el lugar que tiene alguien como Adolfo Vienrich y su obra, especialmente sus *Azucenas quechuas* (1999 [1911]) frente a la figura de Mariátegui. El primero, a diferencia del segundo, realizó un trabajo ciertamente más dedicado a la

---

9 Al respecto vale la pena volver sobre al trabajo de Marcel Velázquez: «Los 7 errores de Mariátegui o travesías por el útero del padre» en Archivo Chile. Una versión de este artículo puede leerse en http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/mariategui_jc/s/mariategui_s0036.pdf

10 Una muestra de ello es la propia revista *Amauta* cuyo alcance superaba el ámbito estrictamente académico del claustro universitario.

indagación en los aspectos discursivos de esos *indios*; Mariátegui representaba mejor a un ideólogo sobre el lugar político general del *indio* antes que la reivindicación política de la voz del sujeto indígena. Ese lugar debía ocuparlo Vienrich. Sin embargo, en la bibliografía sobre estos temas la presencia de este último personaje es más bien menor[11]. Sus *Azucenas quechuas*, y más tarde la aparición de los relatos colectados en la misma región central donde compiló su florilegio, no tuvieron el impacto duradero que debieron haber tenido si el asunto de la etnicidad-lingüisiticidad hubiese sido una preocupación capital en los estudios literarios en el Perú.

Como recuerda Cornejo, quizá quienes mejor observaron los productos discursivos de los sujetos andinos, los *indios* del pasado, fueron realmente antropólogos antes que literatos. A ellos debemos algunas de las biografías, autobiografías y etnografías más ricas de la segunda mitad del siglo XX como la de Gregorio Condori Mamani (1977) y la de su mujer Asunta[12], por ejemplo; la recopilación de la poesía quechua para ser cantada de los hermanos Montoya (*La Sangre de los cerros*, 1987) o la etnografía recopilada por Carbajal junto con Matos Mar a *Erasmo Muñoz, yanacón el valle de Chancay* (1974). Este último caso, el de un afrodescendiente, revela además cuán poco importante fue realmente la *etnicidad* como categoría de análisis literario en nuestro medio. Estos ejemplos, por lo demás, muestran algo que es sin duda valioso, el intento por explorar la testimonialidad de estos sujetos desde formas y espacios próximos a sus lugares de actuación [13]/[14].

Han sido realmente excepcionales los estudios de literatura peruana que detuvieron su atención en las voces de los afrodescendientes y en sus formas de expresión. Con excepciones ilustres como las de José Durand o Fernando Romero, las producciones discursivas de los afrodescendientes en el Perú fueron escasamente atendidas y estudiadas. Sin duda, el mejor ejemplo de ello es el poeta Nicomedes Santa Cruz. Nicomedes debe haber sido la figura central de la segunda mitad del siglo XX, junto con su hermana Victoria, de todo el movimiento para restituir y comprender el lugar de las manifestaciones de los afroperuanos en la cultura nacional. No obstante, pese al inmenso reconocimiento mediático y al lugar ganado en la escena cultural

[11] Al respecto, vale la pena volver sobre los trabajos de Espino Relucé, no solo sobre el texto que más directamente regresa sobre la imagen de Vienrich, *Adolfo Vienrich: la inclusión andina y la literatura quechua* (2004), sino sobre los muchos trabajos que durante más de treinta años ha venido ofreciendo sobre las tradiciones orales y sobre la creación literaria de las clases populares en el Perú.

[12] Ver el ensayo de Zevallos Aguilar en el tomo 6 de este proyecto.

[13] ver el ensayo de Zevallos Aguilar en el tomo 6 de este proyecto.

[14] Otros testimonios de especial valor recogidos por Matos Mar son los hallados en su estudio *Las Barriadas de Lima 1957* (1977); son también importantes en ese sentido los trabajos de W. Stein y Susan Stokes en *Lima Obrera* (1986), así como los diversos trabajos de J.A. Llorens, sobre todo su clásico *Música popular andina. Criollos y andinos* (1983).

internacional, en el Perú se le adscribió, básicamente, el papel de folclorista y músico. De este modo se invisibilizó el rol fundamental que había cumplido en la arena literaria de mediados del siglo XX.

No será sino hasta fines del siglo XX en que Nicomedes Santa Cruz comenzará a ser estudiado como parte del canon literario peruano y aun a ocupar un lugar ancilar dentro de él, como puede apreciarse en la antología *Poesía peruana para jóvenes* preparada por el crítico Ricardo González Vigil (2001, p. 21). En ella, Santa Cruz será incluido, pero no dentro de la generación del 50 o del 60 a la que bien podría haberse adscrito sin ningún problema, sino dentro de una sección inicial dedicada a la poesía indígena y a la tradición oral. Antes que él, ya César Toro Montalvo lo había incluido en una historia literaria, pero como en el caso de González Vigil, lo había hecho en el ámbito de la literatura oral (Mathews, 2014). Con todo, estos críticos al menos habían juzgado imprescindible su inclusión.

Si bien nos ocuparemos del soporte de la literariedad en una siguiente sección, lo curioso de pensar a Santa Cruz o a otros poetas afroperuanos como Hildebrando Briones (Zaña, 1943) o Juan Urcariegui (Lima, 1928-2003) como parte de una literatura oral es que entre 1959 y 1966 Santa Cruz había publicado tres libros de poemas: *Décimas*(1959, reedición ampliada en 1960), *Cumanana* (1964) y *Canto a mi Perú* (1966); el primero reeditado en dos oportunidades antes de 1966 con dos tiradas de cinco mil y una de diez mil ejemplares y los otros dos libros aparecieron en tiradas de diez mil ejemplares desde su primera edición. Como señala Carlos Aguirre en un artículo reciente sobre la figura de Santa Cruz como intelectual, el tiraje de sus libros y el hecho de que estos se agotaran tan rápidamente revelan la aceptación de su obra entre el público (2013, p. 148).

La situación secundaria de la obra de Santa Cruz dentro del canon literario peruano obedece, sin duda, a una compleja articulación entre el juicio estético y la racialización relacionada parcialmente con elección de la décima —de manera principal, pero no exclusiva— como forma de producción textual. La comprensión de parte de la élite literaria de la décima y el verso medido como formas «superadas» de creación poética, pero sobre todo la presunción de la décima como una forma racializada o propia de una tradición étnica distinta, colocaron a Santa Cruz y a otros poetas que hallaron en su práctica literaria un modelo productivo en los márgenes de la literatura del Perú. En este sentido, es revelador que en la percepción que existía de Santa Cruz respecto a su actividad poética, se mantuviera —inclusive entre sus comentaristas peruanos más afanosos— una distancia prudente entre la producción de Santa Cruz y la literatura de esos grupos de letrados.

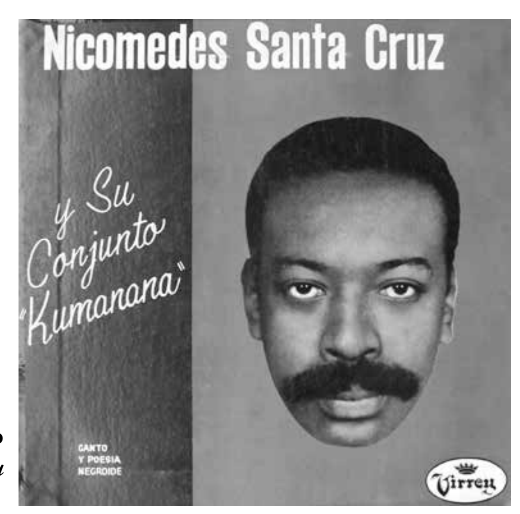


Imagen 1. Portada del disco *Nicomedes Santa Cruz y su conjunto Kumanana*, 1959.

Las reseñas más celebratorias de la producción de Santa Cruz no dejaban de estar acompañadas de un conjunto de adjetivos halagadores que, a la vez, también establecían una jerarquía en el interior del aparato literario. Esto se puede apreciar, como adelantamos, en el lugar que se les otorga a sus décimas dentro de la antología de González Vigil; pero también podemos encontrarlo en la nota que escribiera Sebastián Salazar Bondy en 1958. Salazar reseñaría dicha antología con elogios a los aciertos poéticos de Santa Cruz no sin cierta impostación del que se sabe mejor conocedor de una tradición poética alejada de la que Santa Cruz proponía, ajustada a un metro fijo y dispuesta en un tipo de estrofa que la poesía, superada la década de 1920, había buscado postergar. Dice Salazar lo siguiente sobre una de sus primeras impresiones al escuchar declamar a Santa Cruz en la radio:

> [Nicomedes Santa Cruz] dijo ante el micrófono una décima de pie forzado […] que, sin poseer los achaques de la obra de un literato profesional, tenía en cambio la frescura y libertad de lo que es en su origen sincero. Nada baladí, nada excesivo, nada pretencioso, el poemita aludía a ciertas circunstancias pasajeras pero lo hacía con altura y calidad. [...] La poesía sencilla y popular de Nicomedes Santa Cruz es para ser dicha no para ser exclusivamente leída. Importa mucho la entonación, el cántico vocal de que se acompaña, y de ahí que una transcripción, y menos parcial, no dé la medida exacta de su valor.

La reseña publicada en el diario *La Prensa* el 5 de junio de 1958 llevaba por título «Nicomedes Santa Cruz, poeta natural». A primera vista, el título y la reseña misma parecen, sin duda, un espaldarazo a la producción literaria de Santa Cruz. Sin embargo, el hecho de que Santa Cruz sea, para Salazar, un «poeta natural» lo separa de

las prácticas poéticas y literarias centradas. Como continúa diciendo Salazar, el hecho de que en las décimas de Nicomedes, pese a la circunstancialidad de su motivación, «espiguen algunos versos» es bastante más sorprendente si se tiene en cuenta que «en su autor no ha habido, sin embargo, formación académica alguna, estudio previo ni ejercicio pues la personalidad de Santa Cruz está muy lejos de ser libresca o literaria»[15]. Algo similar puede leerse en la nota que le dedicara Ciro Alegría el 22 de julio de 1960 en *El Comercio* a *Décimas*. No obstante Alegría destaca las lecturas de Santa Cruz, vuelve sin embargo sobre el tópico de lo popular como un calificativo que sanciona la obra de Nicomedes.



Imagen 2. Portada del disco *Cumanana*. Tercera edición, 1970.

Resulta más interesante aún el contraste entre esta percepción generalizada en el territorio peruano con la imagen que de Santa Cruz se forjaban en otras latitudes del continente americano. Así, el 1° de abril de 1961, Enrique Ramírez publica en el diario *La Prensa* de México una nota elogiosa sobre Santa Cruz donde lo presenta, no como músico, sino como poeta y lo coloca al lado de Nicolás Guillén. Así también, en Córdoba (Argentina), Manuel A. Casartelli publica una extensa reseña sobre la obra de Nicomedes. En esta, pese a algunos calificativos como «telúrico» o «terrígena», coloca a Santa Cruz dentro del universo literario peruano sin condescendencia. Esto solo confirma el lugar que entre las letras hispanas iba gestándose nuestro poeta quien, como nos recuerda Carlos Aguirre (2013, p. 148), ya un año antes había sido incluido

[15] Es interesante poner de relieve esta aseveración de Salazar Bondy pues se contradice con algunas declaraciones que nos manifestara Manuel Acosta —otro de esos poetas-músicos de la misma generación de Nicomedes— sobre Santa Cruz, quien solía ser, según Acosta, un lector afanoso.

en el Tercer Festival del Libro Americano en la Universidad de Buenos Aires junto con Arguedas, Martín Adán, Alegría y el propio Salazar Bondy.

En la mirada externa sobre la literatura peruana, Santa Cruz representaba un puntal importante dentro de la poesía; en la representación endógena de nuestro canon literario, sin embargo, no superaba la frescura de lo anecdótico. El testimonio más dramático de esta escisión con los poetas de la generación del 50 y, sobre todo los del 60, a la que bien podría asimilarse Santa Cruz, nos lo ofrece en la entrevista ofrecida a Maríñez. Para Santa Cruz, la aproximación que tuvieron con él muchos de estos poetas como Hinostroza, Corcuera o Scorza no representó más que una trampa para indagar en lo que hacía de Santa Cruz un autor popular entre la población lectora del país (2000, p. 69). Todo esto queda, de alguna manera, refrendado en el siguiente hecho: ninguna antología de poesía de la década de 1960 lo incluye entre los poetas recopilados (Aguirre, 2014, p. 155).

Una de las características que alejan, sin duda, a Nicomedes de la creación poética de sus contemporáneos es la apuesta por las estructuras poéticas formales, como la décima, el romance y otras que cultivó durante su proceso de formación. Resulta curioso que lo considerado por la crítica como una práctica arcaizante o étnico-racializada en él fuese, sin embargo, aplaudido en otros poetas ya consagrados como Martín Adán. A Santa Cruz, no obstante, se le reprocha que su apuesta por estructuras poéticas tradicionales y sus lecturas lo alejen de la actualidad poética. Así, por ejemplo, cuenta Santa Cruz que al presentarle a Salazar Bondy algunas de sus primeras composiciones, este las rechaza riendo y le contesta «Pero qué horror, quién escribe en octavas reales. Un metro tan anacrónico, Nicomedes». (Maríñez, 2000, p. 79) Todo esto fue minando el ánimo de Santa Cruz y lo indujo a abandonar la escritura hasta la década de 1970.

La poesía de Nicomedes Santa Cruz, sin embargo, puso en escena un problema que para la mayor parte de nuestros poetas y literatos era invisible, aunque en esos años formase parte de los debates anticoloniales en el mundo: la negritud. Nicomedes dedica numerosas décimas a visibilizarla en el Perú, no obstante, quizá la décima que mejor expresa la propuesta que Santa Cruz llevaría de la poesía a la música y luego a una agenda política y cultural que lo acompañó durante toda su vida es la siguiente:

Ritmos de la esclavitud
Contra amarguras y penas.
Al compás de las cadenas
Ritmos negros del Perú[16].

[16] Esta décima fue compuesta en 1957 y publicada dos años más tarde en su primer libro de poemas *Décimas*.

De África llegó mi abuela
vestida con caracoles,
la trajeron lo` españoles
en un barco carabela.
La marcaron con candela,
la carimba fue su cruz.
Y en América del Sur
al golpe de sus dolores
dieron los negros tambores
ritmos de la esclavitud

Por una moneda sola
la revendieron en Lima
y en la Hacienda «La Molina»
sirvió a la gente española.
Con otros negros de Angola
ganaron por sus faenas
zancudos para sus venas
para dormir duro suelo
y naíta`e consuelo
contra amarguras y penas...

En la plantación de caña
nació el triste socavón,
en el trapiche de ron
el negro cantó la zaña.
El machete y la guadaña
curtió sus manos morenas;
y los indios con sus quenas
y el negro con tamborete
cantaron su triste suerte
al compás de las cadenas.

Murieron los negros viejos
pero entre la caña seca
se escucha su zamacueca
y el panalivio muy lejos.
Y se escuchan los festejos
que cantó en su juventud.
De Cañete a Tombuctú,
De Chancay a Mozambique
llevan sus claros repiques
ritmos negros del Perú.

Este poema traza buena parte del ideario de Santa Cruz y su intento por comprender al afroperuano como parte de la extracción esclavista de la era moderna. El eco de estos versos se halla aún entre algunos movimientos por los derechos de los afrodescendientes no solo en el Perú sino en otros países como Chile, donde la presencia afro ha sido constantemente negada. En ese sentido, la impronta de Santa Cruz sigue siendo duradera en esos espacios, mas no en nuestro aparato literario.

Con excepción de algunos pocos investigadores en el campo de la literatura, como Martha Ojeda (2005), Milagros Carazas (2011), Jaime Bryce (2009) o Daniel Mathews (2015), la atención dada a poetas como Santa Cruz fue casi nula o estuvo empañada por la bruma de una concepción monolítica de lo literario pese a toda la teoría crítica aprendida. El problema, a nuestro juicio, es que muchos de esos presupuestos teóricos no fueron comprendidos en su dimensión crítica, analítica y restitutiva. En este caso en particular, pero también en las construcciones sobre las expresiones literarias de otras poblaciones andinas, amazónicas, mestizo-urbanas, indígenas, etcétera, una de las categorías de análisis que hubiese podido inquirir sostenidamente los presupuestos desde los que se construyó nuestro canon literario hubiese sido el factor étnico-racial. No obstante, este sigue siendo un elemento periférico y circunstancial en las construcciones de lo literario en el Perú[17].

2. Las formas y los soportes de lo literario

El caso de Nicomedes Santa Cruz ilustra también, sin embargo, otro de los elementos que ha sido poco discutido en el ámbito de nuestros estudios literarios. Esto tiene que ver con el soporte y los formatos de lo textual. Uno de los rasgos evidentes de la producción literaria de Santa Cruz es que esta no se circunscribió únicamente a la escritura y edición de libros de poesía. En realidad, muchos de los libros de Santa Cruz fueron anticipados o seguidos de discos en los cuales se recogía parte de esos poemas.

En algunos casos se trataba de discos en los que la canción y la décima aparecían de forma alternada; pero en muchos otros, estuvieron dedicados exclusivamente a la edición poética de su obra. Lo cierto es que, desde una perspectiva como la planteada en el apartado anterior, la literariedad de estas manifestaciones se hallaría en todos esos productos; sin embargo, en esta sección quisiera detenerme en aquellas que, desde un punto de vista más clásico, podrían haber sido comprendidas sin problemas en el canon y que fueron relegadas ya no por factores como la etnicidad (la propia y la ajena), sino por el soporte en el que aparecieron publicadas.

[17] Entre los estudios sobre las formas líricas de los afroperuanos vale la pena volver sobre los clásicos trabajos de W. Tompkins (2010) y Chalena Vásquez (1977).

Para ello, quisiéramos dejar por un momento de lado el caso de Santa Cruz y presentar que nos parece singular. Se trata de un conjunto de grabaciones de piezas teatrales peruanas editadas en las primeras décadas del siglo XX que, lamentablemente, con excepción de la crónica festiva de las revistas de variedades de la época, no merecieron atención especial de los estudios literarios, pese a que muchas de ellas podían comprenderse como parte del teatro costumbrista tan en boga en esos años[18].

Comprendemos que parte de esta discusión en el pasado se cifró en la oposición entre aquellas manifestaciones consideradas orales primarias y las manifestaciones de una forma particular de escritura; no obstante, lo cierto es que desde la aparición de las tecnologías de grabación —pero incluso antes—, imaginar la oralidad como la oposición a lo escrito, a lo fijado, es, por donde se lo mire, un desacierto. La modernidad literaria debe dejar de ser estudiada solo en su carácter de tópico, debe comprenderse también en su materialidad, en la búsqueda de nuevos formatos. Esto en la actualidad es algo indiscutible frente a la proliferación, hace ya unas décadas, de una literariedad surgida de espacios virtuales como los blogs, el Facebook y otra decena de redes sociales que están ocupando un lugar cada vez más consolidado en la escena literaria contemporánea.

Para el siglo XX, dos tecnologías fueron las llamadas a alternar —en un momento se pensó en que podrían sustituirla— con la literatura libresca: el cine y la grabación fonográfica. En este artículo nos referiremos a esta última básicamente porque el disco, que hoy asociamos de manera indesligable con el hecho musical, no fue realmente pensado solo con ese fin. En su nacimiento se pretendió copar con esta tecnología los espacios de una producción discursiva que debía ser fijada y almacenada; por ese motivo las compañías discográficas se abocaron a la grabación literaria durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX[19].

Aunque la grabación literaria pasó revista a los géneros textuales privilegiados de la época, que gozó de mayor número de placas fonográficas fue el dramático. Esto ocurrió porque esta tecnología permitía reproducir las distintas voces de la estructura dialógica del teatro, como más tarde sucedió con la radionovela. Por ese motivo, la mayor parte de las empresas discográficas del momento, además de formar sus propias orquestas, muchas de ellas fundaron también sus propias compañías de teatro y de ópera con el fin de tener un marco estable para la representación fonográfica teatral.

---

[18] Aunque nos alejamos aquí del eje poético que articula el presente volumen, consideramos fundamental la revisión de estos casos para una mejor comprensión de este fenómeno literario más amplio, que involucra también a la poesía.

[19] Esta sección proviene de un artículo nuestro titulado «Fuera de las tablas. El texto dramático en la industria discográfica peruana 1911-1917» en Maglia y Hernández Fox (2016).

En el caso peruano, la primera noticia sobre estas formas de representación dramática la tuvimos de las grabaciones que, entre los años 1911 y 1912, realizaron los integrantes del dúo Montes y Manrique para el sello discográfico Columbia Records en Nueva York. Se trataba de ocho piezas dramáticas, dos de ellas denominadas «piezas descriptivas» —concernientes a las dramatizaciones del asalto de Arica en el contexto de la Guerra del Pacífico—y seis piezas de características más diversas —cómicas la mayoría— publicadas con el ribete de «piezas imitativas». Más tarde aparecieron en nuestra búsqueda media docena de piezas dramáticas adicionales registradas por el sello Victor Talking Machine. Algunas de estas últimas —con numerosas variantes— parecían reelaboraciones de las piezas grabadas por Montes y Manrique. Por ello, el cotejo de ambas piezas nos hizo suponer la existencia de un texto anterior común a las dos y sobre el cual se habrían realizado las adaptaciones que los discos de la Columbia y la Victor TM consignaban. Sin embargo, hasta ese momento no habíamos hallado ninguna otra publicación que consignara dichos textos.

No obstante, al menos en los casos de las piezas imitativas de Montes y Manrique, y algunas de las interpretadas por el dúo Ayarza y Romero para la Victor TM, lo representado en dichas piezas tenía un curioso parecido con algunas descripciones y narraciones sobre algunas de las obras teatrales de Alejandro Ayarza, particularmente de *Un paseo en burro*, la cual lamentablemente nunca fue editada en libro, hasta donde tenemos noticia. Sin embargo, poco tiempo después, gracias a un dato de Luis Gómez y a las gestiones de Jorge Wiese, pudimos acceder, entre la colección de Pedro Benvenuto, a un curioso ejemplar de una pieza de Ayarza editado por la cervecería Pilsen Lima (antecesora de Backus), titulada *Pilsen en Lima*. Lo interesante de este hallazgo fue encontrar entre algunas de las escenas de la obra a aquellas que habían sido llevadas a algunos de los discos de la Columbia y de la Victor TM.

¿Qué significaba esto? En principio, que las obras de Ayarza, en efecto, sí habían sido editadas, al menos de manera parcial, pero que su edición —excepto la del ejemplar de *Pilsen en Lima*—no había ocupado los formatos y soportes tradicionales de la edición libresca, sino de la fonográfica. Esto, sumado al subgénero particular —la revista, el teatro de tandas, etcétera—, había hecho pasar casi inadvertida su obra, aun cuando esta hubiese podido ser elogiada por la prensa local en su momento, como se entrevé de las notas aparecidas en *Variedades* (1910) sobre su obra *Música peruana*. A ello debemos añadir que estas formas del teatro a las que nos hemos referido solían ser consumidas por un público eminentemente popular. Por ello, en el juicio de la crítica literaria de los años siguientes, Ayarza o Karamanduka, como era apodado, no solo pasó inadvertido, sino que fue conscientemente excluido.

Esto es, sin duda, relevante para esta reflexión sobre la otredad literaria. Si bien aquí hemos segmentado estos criterios de exclusión de manera metodológica, ciertamente

estos suelen entremezclarse y articularse en la mirada de quien sanciona y justifica el canon literario en el Perú. La oralidad, en su vertiente más tradicional, pero aún en estos productos, asaz más complejos, en los que la mediación del fonógrafo y el posible original escrito no permiten comprenderlos como oralidad en sentido estricto, no es neutral; la oralidad es étnica, es social, es históricamente determinable. Por ello, el disco será visto no solo como soporte, sino como instrumento. En los discos podrán formular su textualidad las clases populares, los afrodescendientes, pero incluso la población de origen indígena.

La inestabilidad social[20] del disco en los primeros años de su aparición en el Perú —y esto puede extenderse a Bolivia o a Paraguay— hará posible que desde fechas muy tempranas (1913 y 1917, muy cerca de la aparición de la antología de Vienrich) podamos encontrarnos con grabaciones en quechua o en aimara, como las grabaciones de Juan Bautista Cárdenas (1917) o del dúo Cataila y Katari (1928). Pese a ello, estas grabaciones son aún frecuentadas únicamente por aficionados musicales, sin reparar muchas veces en la diversidad discursiva allí comprendida. Rara vez los literatos y los historiadores se han aproximado a estos objetos en su calidad de fuente o de soporte literario. Con ello colabora, sin duda, el que la mayor parte de estas grabaciones, aún las teatrales, estén articuladas con discursos musicales, incomprensibles la mayor parte de las veces para estas disciplinas en nuestro país. De hecho, su musicalidad fue el rasgo que recluyó de manera más categórica a estos textos en el ámbito de lo musicológico o, más sencillamente, del *folclor*.

Al configurar estas manifestaciones como hechos folclóricos, la disciplina literaria excusó el no aproximarse a estos discursos y delegar su estudio a investigadores venidos de la antropología o de otras ramas de las ciencias sociales. Ello inclusive en textos complejamente fijados, laureados como los Ayarza a inicios del siglo XX, o como los de Nicomedes Santa Cruz a mediados de ese mismo siglo. Por ello, no es de extrañar que la atención dada de manera más contemporánea a discursos y formatos diferentes al libro, al escrito, se haya cifrado únicamente en algunos casos particulares. Ni siquiera los cuestionamientos del indigenismo redirigieron la mirada de nuestros críticos y

[20] Con «inestabilidad social» nos referimos al hecho de que el disco en los primeros años de grabación fue un objeto complejo que difícilmente podía adscribirse a un grupo social en particular. Sus precios en un primer momento lo volvían un objeto propio de las clases medias y altas; sin embargo, los intérpretes procedían, en su mayoría, de las clases populares de las principales ciudades del Perú, sobre todo de Lima. Esto obedecía al deseo de las disqueras de inaugurar y acrecentar su mercado. De nada le servía a la disquera comerciar un producto solo entre las clases altas; los discos debían editarse por miles o cientos de miles y eso solo se podía lograr sacando al disco de la casa de las clases acomodadas. Todos los esfuerzos comerciales de las disqueras —pero también de las casas comerciales locales— irían en esa dirección en los años siguientes: abaratamiento del disco, abaratamiento de las formas de grabación y prensado y la creación de reproductores de bajo costo.

profesores de literatura hacia las formas de enunciación o a los formatos y soportes elegidos para ellas por esos grupos y por esos individuos.

3. «Pido permiso, señores». La discontinuidad de la escritura y las formas de enunciación y creación literaria

La mirada sobre el testimonio como una forma de enunciación del subalterno se sistematizó como un «acto de habla» y pocas veces como un acto lírico, plástico o performativo de manera más amplia. Primaron ciertos tópicos, ciertas temáticas y se hicieron a un lado muchos otros o simplemente nunca fueron juzgados como valiosos en su literariedad o en su testimonialidad. Incluso trabajos esforzados como el de Víctor Vich (2001) con los cómicos ambulantes terminaron por justificar y valorar antes el «cómo observar» que lo observado. Estas miradas, por lo demás, fueron realmente insulares y antes que inocular el interés por el discurso de esos «otros» sujetos, funcionaron como justificaciones de marcos teóricos audaces, pero a veces inadecuados para el objeto analizado. Desde entonces, dichas aproximaciones teóricas antes que metodológicas fueron utilizadas para analizar buena parte de nuestro canon ya consolidado. Esto no sería reprochable si no fuese porque esos «otros discursos» siguieron ocupando el mismo lugar marginal en los estudios de literatura en el Perú.

¿Cuáles son, además de las formas de testimonialidad, las otras maneras en las que los subalternos construyen sus discursos? Lo primero que habría que señalar es que estas son tan diversas como los sujetos quieran. Las distintas narrativas, teatralidades y expresiones líricas alternan con otra cantidad más variada de producciones textuales o articulaciones complejas de discursos diversos. Muchas de estas expresiones han sido recogidas desde que el *folclor*, en tanto disciplina, echó raíces en la academia peruana; más tarde cuando la antropología sustituyó a esta disciplina en esta tarea, numerosos antropólogos centraron su atención en este tipo de manifestaciones en las que textualidad, musicalidad y *performance* se hallaban reunidas en un solo objeto. En el Perú, este tipo de manifestaciones han sido estudiadas, recopiladas desde los trabajos de Luis E. Valcárcel y de José María Arguedas; la monumental obra antropológica de este último es prueba de lo dicho.

Sin embargo, no todas las expresiones literarias de estos grupos deben ser comprendidas únicamente dentro de estos modelos. ¿Qué sucede con aquellas producciones pretendidamente literarias que no fueron, sin embargo, recogidas por nuestros literatos debido a su dinámica de creación —aunque en ello influya también el formato, el soporte—? ¿O con aquellas otras en las que la construcción textual obedeció a complejos proceso de copia y de recreación que nuestra concepción de unicidad del producto literario contemporáneo habría condenado y vilipendiado con el título

de plagio? Para finalizar este artículo quiero referirme a dos formas de producción con las que me enfrenté en la revisión de materiales para mi estudio del vals popular limeño de las primeras décadas del siglo XX: la primera de ellas la denominaremos la *respuesta*, pues se trata de creaciones surgidas en el diálogo con otras creaciones o con noticias de más diversa índole. La segunda forma, aunque carecemos de un título certero para denominarla, acaso la más constante dinámica de creación entre los letristas de valses a inicios del siglo XX, consistía en el aprovechamiento de distintos textos poéticos canónicos para la creación de un texto propio e independiente. Se trata, sin duda, de formas de intertextualidad, constituidas en sí mismas como producciones con cierta autonomía.

Una de los rasgos que llamó la atención del latinoamericanista francés Gérard Borras (2009) en el *Cancionero de Lima*, sobre todo en su versión que iba desde 1914 a 1940, era la existencia de un conjunto de «canciones» que dialogaban directamente con *La Historia de la República* de Basadre[21] y el conjunto de noticias con las que el autor se fue enfrentando al revisar la prensa de la época. Se trataba de canciones que bien podían relatar los eventos políticos de la guerra con Colombia, que reconstruían los esfuerzos estatales por resaltar los beneficios de un plebiscito con Chile, otras que condenaban al país vecino y otras muchas narraban noticias más prosaicas de la vida cotidiana limeña.

Lo curioso de estas canciones, además, es que no se trataba de ejemplos singulares; la aparición de una de estas venía proseguida en el siguiente número del cancionero de otras sobre el mismo tema, algunas de las cuales dialogaban directamente con las publicadas la semana anterior —*El cancionero de Lima* aparecía semanalmente— por otros letristas. Además, otro de los rasgos más interesantes de estas canciones es que la mayoría carecía de música o venían con indicaciones curiosas como «cantar con la música del vals X».

Esta dinámica de construcción textual, además, se extendió no solo al diálogo con noticias de actualidad como las entrevistas realizadas por Gérard Borras en su estudio del cancionero limeño. Poco a poco se fue afianzando como una práctica que permitía a los lectores del *Cancionero* responder, apreciar, juzgar las composiciones musicales de algunos músicos ya medianamente consolidados en el ambiente limeño de la época, como en el caso de la respuesta a «Ventanita», del compositor Eduardo Márquez Talledo (1902-1975). Otros, como el vals «Bertha», aparecieron —según nos relató el guitarrista Carlos Hayre (1932-2012)— con una indicación más interesante aún: «para ser musicalizado por algún lector del *Cancionero*».

[21] Ver López Soria en el tomo 6 de esta colección.

Estos ejemplos, como muchos otros durante esas primeras décadas del siglo XX, aparecidos en *El cancionero de Lima* o *en la Lira limeña*, revelan una singular forma de creación textual—y de publicación— que hemos denominado la «respuesta». La práctica no es nueva, pues desde el siglo XVII muchos poetas del Siglo de Oro español vieron efectos similares frente a la edición de su poesía; algunas veces las respuestas eran realmente «reversiones» en códigos alternativos como, por ejemplo, las versiones *a lo divino* de la poesía de Garcilaso, o aquellas grandes polémicas surgidas en *respuestas* a la edición de algún sermón o de algún otro texto poético de la época (pensemos en la *Epístola a Belardo* y la respuesta de Lope [Belardo] a Amarilis.

Lo interesante de las *Respuestas* de *El cancionero de Lima* es que dicha práctica se creaba en diálogo con expresiones populares, como las canciones de la época o las noticias que irradiaba la prensa. No se trataba de autores conocidos o canónicos ni en nuestro universo literario ni en el musical; era la consecuencia de la posibilidad de publicación que otorgaba el cancionero a cualquiera de sus lectores. La práctica escritural privada, que en el siglo XIX o en siglos anteriores podía haber se visto restringida al *Álbum* que, finalmente, podía quedar resguardado y enterrado entre las pertenencias del sujeto como una curiosidad, adquiría visibilidad gracias al cancionero o a la prensa, como ya anotó Espino (1984) en su estudio sobre la poesía anarquista. Esto era especialmente importante entre las clases populares pues no contaban con los medios para la publicación de sus textos, a diferencia de algunos otros sujetos con pretensiones literarias que formaban parte de las élites, como Moreyra y Riglos, de quien hallamos un peculiar volumen de poesías titulado *Recuerdos poéticos* publicado en Lima en 1913.

Existe, pues, todo un caudal de poesía popular publicada en los distintos cancioneros de la época (1910-1940) que no suele ser estudiado ni comprendido en nuestra historiografía literaria, muchas veces solo por desconocimiento o desinterés. Sin duda, pensar estos ejemplos como formas canónicas es complicado. Se trata de creaciones singulares, aisladas, muchas veces anónimas; sin embargo, si se sopesa la cantidad y la regularidad con que distintos sujetos publicaron esas *respuestas*, estas dejan de ser tan aisladas y puede concebirse una cierta sistematicidad alternativa en su publicación[22].

[22] Al respecto son el lector puede hacerse una idea cabal de lo expuesto revisando la antología incluida por Gérard Borras en *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)*. Las distintas canciones y respuestas en los ejemplos propuestos por el peruanista francés giran en torno a la criminalidad urbana, a los problemas económicos, a la situación política, etcétera.



Imagen 3. Portada de *El cancionero de Lima*, número 21, de 1900.

Estas formas de diálogo intertextual aquí concebidas como *respuestas* a otros textos de origen popular, o a noticias más diversas aparecidas en la prensa, son la expresión de formas de producción que convivieron con otros tipos de estrategias de creación textual. Una de ellas, quizás la que más llamó mi atención durante años, fue el aprovechamiento de poemas de autores ciertamente más canónicos para la construcción de nuevos textos literario-musicales. En esta última sección quiero referirme en particular a las expresiones literarias de los letristas populares limeños de las primeras décadas del siglo XX, los generalmente denominados en la historia musical limeña como la Guardia Vieja.[23]

En 1999, Manuel Zanutelli[24] entrevió que tras los versos de los viejos valses limeños existía algo más que una huella de la poesía romántica y modernista como lo habían anunciado antes Collantes (1956), Miranda Tarrillo (1989) o el propio Durand. Zanutelli reconoció que muchas de estas canciones constituían poemas románticos y modernistas en sí mismos. Lamentablemente, este autor no ofrece una explicación sobre cómo y por qué estos poemas habían pasado a los sectores populares; únicamente da algunos ejemplos para ilustrar la relación entre la creación poética y la composición musical. Esta actitud frente al hallazgo de poesía culta o erudita en los valses criollos

[23] Buena parte de esta argumentación, así como algunos pasajes, son parte de mi tesis doctoral que, más tarde, apareció publicada con el título de *La Guardia Vieja. El vals criollo y la formación de la ciudadanía en las clases populares* (2018).

[24] A l respecto, consúltese Zanutelli (1999, particularmente pp. 86-94).

de la Guardia Vieja ha sido más o menos constante en todos quienes se han dedicado a investigar estas huellas poéticas.

Desde la aparición del trabajo de Zanutelli, un grupo más o menos nutrido de aficionados e investigadores ha expurgado diarios, florilegios y otras formas periódicas de publicación poética con el fin de hallar las fuentes literarias de las que se había nutrido el cancionero criollo de la Guardia Vieja. Algunos de ellos, los más tesoneros, encontraron abundantes textos que, ya sea íntegra o parcialmente, habían abandonado las páginas amarillentas de los libros y folletines para encontrar una vida más duradera en los acordes y en las voces de músicos populares. Estos músicos habían perpetuado por más de un siglo un conjunto de estrofas poéticas que, pasado su momento de auge, se hundieron en el más ominoso olvido tanto por parte del público al que alguna vez cautivaron, como —y estos es más lamentable— entre literatos e historiadores culturales[25].

Una cartografía del universo material literario de esos años nos confrontará con publicaciones bastante diversas que van desde aquellos textos aparecidos en diarios y semanarios de factura muy distinta entre ellos, hasta llegar al libro en el sentido más canónico. Además, dicho universo incluirá tanto a autores nacionales y extranjeros ya admirados, como a otros que bien podían estar en proceso de canonización o que podían resultar solo en autores circunstanciales cuya fama los excedió unos pocos años tras sus primeras apariciones en la escena literaria.

Uno de los primeros mitos sobre la relación entre los grupos subalternos y la lectura literaria que la microhistoria italiana se encargó de desterrar fue la idea de que los sujetos populares no leían. Si algo demostró Carlo Ginzburg en su estudio sobre el molinero italiano (*El queso y los gusanos,* 1986) es que los sectores populares leían mucho más de lo que se creía y que, además, habían creado un conjunto de redes de intercambio de textos que les permitía incrementar el número de lecturas que iban incorporando a su bagaje literario. De manera similar, Roger Chartier reveló en *Inscribir y borrar* (2006) que, junto con los libros, otros muchos formatos textuales y escriturales sobrevivieron aun en la era de la imprenta con valores particulares propios de cada formato y algunos de ellos mejor relacionados con ciertos grupos sociales.

Sin embargo, las formas, los usos y los productos de esa lectura han quedado muchas veces soterrados. En el caso de los letristas limeños del vals de las primeras décadas del siglo XX, su afecto por la lectura quedó demostrado desde el trabajo de Zanutelli ya citado y más recientemente con la aparición de *Áspides de las rosas nacaradas* (2013), de José García y Eduardo Mazzini. Si bien muchos de estos trabajos han propuesto el paso de los poemas a las canciones como simples procesos de musicalización de

---

[25] Aun en la actualidad, el cancionero popular criollo que puede escucharse en los centros musicales conserva abundantes canciones provenientes de poemas románticos o modernistas.

poemas modernistas o románticos, consideramos que estos múltiples ejemplos van más allá que un simple proceso de musicalización o peor aún, de plagio como podría ser leído hoy[26]. Proponemos que en muchos de estos casos debemos atender a una forma de creación y no solamente a los procesos antes aludidos.

Quizás el ejemplo más didáctico esté representado por el vals «María» o «Dorita», el otro nombre con el cual se ha titulado dicha canción. En este caso la intervención del músico ha sido determinante en cuanto al proceso de creación. Sin embargo, expliquemos antes algunos pormenores que envuelven esta canción y nuevamente nos obligan a cruzar metodologías de la historia y la filología con las de la antropología y la etnografía. Este antiguo vals ha sido bastante popular en el distrito de La Victoria; escuchamos cantarla por primera vez a Carlos Abán Fonseca en el Centro Musical Domingo Giuffra cuando esta institución abría sus puertas en la sexta cuadra del jirón Humboldt en dicho distrito en el año 2001. Además, existían al menos dos grabaciones conocidas, una de Manuel Quispe y otra de Gustavo Urbina, el primero amigo de la juventud de Abán y el segundo, uno de sus discípulos. Más tarde llegó a nuestro poder una grabación radial en la que el propio Abán interpretaba la canción; en dicha oportunidad, al ser inquirido sobre la autoría del vals, Abán lo adjudicó a su padre Eulogio Abán, quien hacia la década de 1920 fuera miembro de la bohemia popular del entonces nuevo barrio de La Victoria junto con el clan de los Valdelomar o los Campos; junto con otros cantores como Juan Quispe (padre de Manuel Quispe), Avelino Ciudad, Augusto González, etcétera, solían reunirse en un local conocido como La reja. La versión de Abán decía lo siguiente:

María, ven a escuchar
los ayes de tu amador,
ven mis trovas a entonar:
el dolor y la pasión
del que te supo amar.

Bien sabes, oh María,
lo mucho que te quiero
y que morir prefiero
si no me das tu amor;
bien sabes, vida mía,
que en ti está mi suerte
y que al dejar de verte
me matará el dolor.

[26] Para tener una idea del caudal de textos de canciones de este periodo surgidos de la lectura y del aprovechamiento de textos poéticos canónicos, recomiendo revisar el libro de García y Mazzini.

Por más que el tiempo pase
no encuentro regocijo;
mi pensamiento fijo
en ti siempre estará,
si con amante súplica
te ruego, ángel primero,
te quiero y te venero
mis penas con amor.

El vals es hoy bastante popular dentro del circuito de los centros musicales criollos. Desde su nueva grabación por Willy Terry y Eduardo Abán (hijo de Carlos Abán) en un disco de mayor difusión que los anteriores, la autoría de Eulogio Abán ha quedado sancionada. No obstante, esta cuestión es bastante más complicada. En 2010 tuve la oportunidad de entrevistar extensamente a Norma y Haydee Irala, hijas de Víctor Irala (laudista del Callao y una de las figuras más importantes de la bohemia criolla del primer puerto peruano desde la década de 1920). Ellas recordaban haber escuchado el vals en la década de 1940, entonces cantado por un amigo de su padre apodado el «Ñato» Jiménez. En dicha oportunidad, la señora Norma Irala interpretó el vals con numerosas variantes —incluso, añadió una estrofa adicional a las comprendidas en la versión de Abán— y señaló que el «verdadero nombre» de la canción era «Dorita». Esta versión revestía mayor complejidad que la victoriana y restituía el sentido en algunos pasajes que parecían más oscuros en la otra versión. La familia Irala atribuía la autoría del vals a un personaje del que no hemos hallado mayor noticia llamado Alejandro Carpenter. La versión de la familia Irala decía lo siguiente:

Dorita, ven a escuchar
los ayes de mi canción,
ven mis penas a calmar,
el dolor y la pasión
del que te supo amar.

Por más que en otras partes
yo encuentre regocijos
mis pensamientos fijos
en ti siempre estarán,
y con amante súplica
diré al aura ligera
que venga y te refiera
mis penas con mi afán.

Bien sabes tú Dorita
lo mucho que te quiero
y que morir prefiero
si me niegas tu amor;
bien sabes, vida mía,
que en ti está mi suerte
y que al dejar de verte
me matará el dolor.

Un porvenir me espera
de dichas y venturas,
de la gloria más pura
que nos brinda el placer;
mas si entonces te veo
—ya realizado el sueño—
serás mi único dueño,
tú, angelical mujer.

Poco tiempo después, revisando algunas ediciones del *Cancionero porteño* de fines de la década de 1930, encontramos el vals con el título de «Dora», tal como lo había señalado Norma Irala, y con una letra bastante más cercana a la que recogimos en el Callao[27]; en las notas precedentes al texto del vals se señalaba, además, que su autoría pertenecía (letra y música) a César Castillo, uno de los hermanos Castillo (cantantes de los Barrios Altos entre las décadas de 1920 y 1930). Dicha versión decía lo siguiente:

Dorita, ven a escuchar
los ayes de mi canción,
ven mi reina a calmar,
el pesar y la pasión
del que te sabe amar.

Por más que en otras partes
yo encuentre regocijos
mis pensamientos fijos
en ti siempre estarán,
y con amante súplica
diré al aura ligera
que venga y te refiera
mis penas y mi afán.

[27] El número 43 del *Cancionero Porteño* s/f.

Tú ignoras ¡Oh! Dorita
lo mucho que te quiero
y que morir prefiero
si me niegas tu amor;
tú ignoras, vida mía,
que en ti está mi suerte
y que al dejar de verte
me matará el dolor.

Un porvenir me espera
de dichas y venturas,
de las glorias más puras
que nos brinda el placer;
mas si entonces veo
realizar el sueño,
serás mi único dueño,
tú, angelical mujer.

Como puede cotejarse, esta versión es bastante más próxima a la ofrecida por la familia Irala. Las variantes entre uno y otro texto no parecen ser significativas; no obstante, si comparamos ambos textos y atendemos al verso 14, hallaremos una solución que hermana la versión de los Irala con la de Abán y la aleja de la de Castillo. Sin embargo, el modo en que ha sido resuelto dicho verso en la versión de Castillo parece aproximarlo a otra fuente. Se trata de un poema de Juan de Arona incluido en su primer libro, *Ruinas*, editado en París por la Librería Española de Madame C. Denné Schmitz en 1863. En la página 53 de dicho volumen encontramos el siguiente poema (ver versos 41 y 42):

A....
¡Ay! siento mi alma opresa
Por desconsuelo tanto
que el abundoso llanto
no puedo contener.
y de mis tristes ojos
copiosamente mana,
pues pienso que mañana
ya no te podré ver.

Por más que en otras partes[28]
encuentre regocijos,

[28] Se destacan en negritas aquellos versos cuya relación con los valses «María» y «Dorita» es mayor.

mis pensamientos fijos
en ti siempre estarán;
   y con amante súplica
diré al aura ligera,
que venga, y te refiera
mis penas y mi afán.

Por más que corra el tiempo
con marcha presurosa,
yo nunca podré, hermosa,
tu imágen olvidar;
   porque el amor terrible
que mi existencia absorbe,
es grande como el Orbe,
profundo como el Mar.

Amante á todas horas
tus huellas he seguido,
y solo he conseguido
sonrisas de desdén;
   y ahora que con lágrimas
te escribo mis ideas,
¡quién sabe si las leas
sarcástica también!

Tú siempre me has tratado
con ceño y con enojos,
y nunca ví en tus ojos
brillar la compasión;
   mas no por eso abrigues
la equívoca creencia
de que tu indiferencia
sofoque mi pasión.

Tú ignoras vida mía
lo mucho que te adoro
ni puedes ver el lloro
que estoy vertiendo aquí.
   pensando en que mañana
mis ojos no han de verte...
¡ay! ¿cuál será mi suerte
no estando junto á ti?

Un porvenir me espera
de llanto y de torturas,
de eternas amarguras
y eterno padecer;
y entónces si á ver vuelvo
tu angélica belleza
mi fúnebre tristeza
se trocará en placer.

Adios, hermosa virgen,
consuelo de mi vida,
mi triste despedida
no acojas con crueldad;
que viertan una lágrima
tus ojos tan serenos,
si no de amor, al menos,
de lástima y piedad.[29]

Si juzgamos todas las versiones conocidas del vals teniendo a la vista el poema de Arona, lo cierto es que la versión de la familia Abán es la más se alejada del texto primigenio. Es posible establecer una filiación entre el texto de Arona y el vals atribuido a Eulogio Abán, sobre todo si miramos con cuidado los versos 11 y 12 que podrían tener una lejana relación con los versos 46 y 47 del poema, o entre los versos 14 y 18, que, pese a las fuertes variantes existentes en el vals, tienen un parentesco bastante más nítido con el texto incluido entre los versos 9 y 16 del poema. No obstante, ninguno de los versos de la canción coincide exactamente con los del poema.

La situación cambia, sin embargo, si se atiende a las versiones atribuidas a César Castillo y a Alejandro Carpenter. En primer lugar, la relación entre estos dos textos es bastante más cercana; es posible, incluso, presumir que la versión que recogimos en el Callao representa una simplificación de la aparecida en el *Cancionero porteño*, sobre todo si atendemos a los versos 13-16 y 41 y 42. Lo cierto es que estas versiones, más aún la de Castillo, están relacionadas de manera más estrecha con el poema de Juan de Arona. En estos casos existen versos completos que se pueden rastrear en el poema y estrofas que, pese a las variantes, guardan una mayor similitud en su estructura retórica. Frente a estas versiones, sería posible incluso bosquejar una suerte de filiación genética que colocaría en la base invertida del *stemma* al poema de Arona (junto con otro texto desconocido del que provendrían, al menos, los primeros cinco versos de las distintas versiones de la canción) y del que se desprenderían las otras versiones conocidas del

[29] Cito por la primera edición del texto (1863).

vals en la siguiente secuencia: versión de César Castillo-versión de la familia Irala-versión de la familia Abán. Sin embargo, esta secuencia genética es bastante difícil de comprobar pues no existe una relación directa entre las fuentes involucradas.

Tampoco es tan claro que los autores de estas canciones hayan querido copiar el poema de Arona para musicalizarlo simplemente; en el caso de la versión de Abán ni siquiera es posible afirmar que este hubiese tenido acceso al poema. Claramente se puede apreciar la voluntad de un conjunto muy diverso de «autores» por construir un texto que goce de cierta autonomía frente al poema que pudo servirles de base. Dicha autonomía se consigue, en estos casos, interviniendo de forma constante y profunda el texto del poema y oralizándolo. No se copia, se reinterpreta con fines distintos; esto puede apreciarse, de hecho, en el cambio de nombre de la canción que corresponde con un destinatario «ideal» del nuevo texto. Por ello se cambia no solo el nombre evocado, sino también el mensaje; frente a un destinatario distinto, cambia igualmente lo comunicado.

En algún sentido, frente al canon literario oficial que comienza a consolidarse a fines del siglo XIX, podemos percibir de las lecturas y de la composición por parte de estos autores, la formación de un sistema literario alternativo en la clave propuesta por Cornejo Polar (1989). La concepción de sistemas literarios alternativos sugerida por este autor partía de una crítica al modo en que se había elaborado la historia literaria en el Perú y al lugar subordinado al que se confinaban las producciones de los sujetos populares. En ese sentido dirá Cornejo:

> Nada más cómodo que negar que esa tradición exista en lo que toca a la literatura, amparándose en el hecho de que sus sujetos productores, incluyendo de nuevo a los populares y a los indígenas, no emplean siquiera el concepto de literatura para reconocer algunas de sus prácticas lingüístico-simbólicas que desde fuera se pueden considerar literarias (1989, pp. 160-161).

No obstante, este sistema alternativo no debe comprenderse solo como una subversión del canon en el sentido bajtiniano. En el corpus de la Guardia Vieja se hallan, a la vez, una creatividad singular distanciada de las formas literarias estandarizadas por la cultura dominante, y la validación de estos modelos expresados en la paráfrasis y en la recreación. Todo ello responde, como hemos señalado, a que dichas estrategias textuales se articulan con una estrategia mayor. Esta, a través del uso de esta poesía culta y de su consolidación en un canon ya no solo literario, una nueva forma de representación y de identificación de algunos individuos entre los sectores populares.

Reflexiones finales

En 1974, Luis Loayza, uno de los escritores peruanos de culto, publicó un volumen de ensayos titulado *El sol de Lima*. En él, auscultó, con la lucidez que lo caracterizó, algunos de los hitos más importantes de nuestra tradición literaria. Subtituló uno de los capítulos de ese libro «Vals variable» y lo dedicó a examinar cuánta «poesía» podía hallarse en algunos de los valses criollos limeños de las primeras décadas del siglo XX y que mantenían aún, gracias a la radio y las grabaciones discográficas, cierta vigencia en el imaginario sonoro de la ciudad. Partiendo de uno de los ejemplos analizados por Salazar Bondy en *Lima la horrible*[30], Loayza abría sus reflexiones sobre el vals analizando «El guardián» («yo te pido guardián que cuando muera»). Decía de él lo siguiente: «Me temo que estos versos son más para cantados que para leídos» y agregaba líneas más abajo «los valses, en cambio, son canciones más recientes, urbanas, y parecen escritos por autores inspirados en malos ejemplos, tales como la poesía romántica hispanoamericana» (1974, pp. 206-207).

Loayza estaba esgrimiendo, quizás de manera poco consciente, los mismos prejuicios que en el pasado —aunque de un modo distinto— habían servido para juzgar las manifestaciones líricas populares. No de otro modo pueden comprenderse sus siguientes apreciaciones: «la incapacidad expresiva ha presidido la composición de los valses y los ha hecho tiernamente cursis y patéticos, cuando no de un humor involuntario». Sin embargo, había inadvertido algo que en las generaciones anteriores no debía haber sido pasado por alto tan rápidamente. El vals «El guardián» no era otra cosa que un poema modernista cuyo autor, miembro de uno de los colectivos poéticos más importantes de Colombia, era bastante conocido en el Perú en las postrimerías del siglo XIX y con el que Chocano, por ejemplo, había ya alternado junto con otros miembros del grupo La Gruta Simbólica, como lo recuerda Jorge Bayona (1934).

Lo que Loayza no reconocía por completo y que identificaba solo como «un mal ejemplo poético» era un poema romántico a cabalidad que había circulado con profusión entre las poblaciones latinoamericanas a inicios del siglo XX. Para el nuevo letrado cuya educación había desterrado estos modelos de creación poética por considerarlos anticuados, esos versos resonaban únicamente como parte de un estilo literario superado.

Sentencias como las de Loayza pudieran merecer un análisis crítico destinado a sacar a la superficie buena parte de las ideologías ilustradas que no terminaron por transformarse ni bajo la radicalización del pensamiento inaugurada por González Prada ni por acción renovadora de las vanguardias literarias. Ciertamente Loayza,

[30] Ver el ensayo de López Soria en el tomo 6 de esta colección.

como Salazar Bondy y otros comentaristas, son fruto de una educación que, con todo, siguió privilegiando una elitización cultural. Esta mantuvo en los márgenes de la literacidad oficial a todos aquellos sujetos procedentes de los sectores populares que, sin embargo, habían hallado en la adopción de modelos letrados una herramienta para ascender socialmente. Por ello no es extraño que aun dentro del elogio que Salazar hace de Pinglo en su *Lima la horrible,* termine por afirmar de uno de los versos del vals «El plebeyo» que su metáfora es insuficiente (1977, p. 111)

Esta elitización se ha mantenido hasta la actualidad en la construcción de nuestro aparato literario. Es esa mirada y todas las coartadas esgrimidas para justificarla, las que colocaron en ese *ultramalambo* a Nicomedes Santa Cruz, a Ayarza o a los letristas de esa Guardia Vieja; asimismo, quisiera advertir que los ejemplos elegidos, además, se hallan entre las producciones de sujetos o de tradiciones literarias bastante más centradas que las de otros muchos que no han merecido ni siquiera el aplauso de la crónica festiva, de la revista de variedades o de un lugar consolidado en el imaginario musical del país. Sin embargo, esta elección no es arbitraria pues revela hasta qué punto incluso tradiciones y sujetos más cercanos al canon oficial son juzgados desde su alteridad. No obstante, frente a estos sujetos se yerguen otras muchas alteridades literarias regionales, indígenas, urbanas populares, etcétera, rara vez concebidas como expresión de búsquedas y hallazgos estético-textuales particulares. Esa literatura peruana no existe para nuestra academia o, como afirmaba parte de nuestra inteligencia local sobre Dylan, simplemente no es literatura.

Bibliografía

Acosta Ojeda, Manuel (2011). *Canción criolla. Canto popular*. Recuperado de http://manuel-acosta-ojeda.blogspot.pe/2011/05/cancion-criolla.html

Aguirre, Carlos (2013). Nicomedes Santa Cruz. La formación de un intelectual público afroperuano. *Histórica, XXXVII*(2), 137-168.

Alegría, Ciro (1960). El canto del pueblo. *El Comercio*. Lima, 22 de julio.

Arana, Elías & César Cuba (2014). *Y vivirás mientras exista la vida. Recopilación de la obra del maestro Felipe Pinglo Alva*. Lima: edición del autor.

Arguedas, José María (1989). *Indios, mestizos y señores*. Tercera edición. Lima: Editorial Horizonte.

Arona, Juan de (1863). *Ruinas*. París: Librería Española de MME. C. Denné Schmitz.

Ayarza de Morales, Alejandro (1913). *Pilsen en Lima*. Lima: Cervecería Pilsen Lima.

Basadre, Jorge (1983). *Historia de la República del Perú*. Tomos 4 y 5. Lima: Editorial Universitaria.

Bayona, Jorge (1934). Chocano en Bogotá. *Senderos, 11*(10), 240-244.

Bedoya, Ricardo (2009). *El cine sonoro en el Perú*. Lima: Fondo Editorial de Universidad de Lima.

Biondi, Juan & Eduardo Zapata (1994). *Representación oral en las calles de Lima*. Lima: Universidad de Lima.

Borras, Gérard (2009). *Chansonniers de Lima, Le vals et la chanson criolla (1900-1936).* Rennes: Press Universitaires de Rennes.

Borras, Gérard & Fred Rohner (2010). *Montes y Manrique. 100 años de música peruana*. Lima: IFEA e IDE-PUCP.

Borras, Gérard & Fred Rohner (2013). *La música popular peruana. Lima- Arequipa (1913-1917)*. Lima: IFEA e IDE-PUCP.

Bustamante, Emilio (2012). *La radio en el Perú*. Lima: Universidad de Lima.

Bustamante, Emilio (2007). Apropiaciones y usos de la canción criolla. 1900-1936. Contratexto digital, *4* (5). Recuperado de http://www3.ulima.edu.pe/Revistas/contratexto/pdf/09.pdf

Cáceres, Milena (2005). *La fiesta de moros y cristianos en el Perú.* Lima: Fondo Editorial PUCP.

Calderón, Gladys (2000). *La casa limeña. Espacios habitados.* Lima: Siklos.

Cárdenas, Fortunato (1946). *La Huerta de Tarma*. Tarma: s.e.

Carpio Muñoz, Guillermo (1976). *El yaraví arequipeño. Un estudio histórico-social y un cancionero.* Arequipa: s.e.

Carrera, Eudocio (1954). *La Lima criolla de 1900 (corregida y aumentada)*. Lima: Sanmarti y Cia. S.A. Impresores.

Casartelli, Manuel A. (1965). Nicomedes Santa Cruz. Insigne poeta peruano. *La Acción.* Córdoba, Argentina, 8 de agosto.

Chartier, Roger (1989). Le monde comme représentation. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, *XLIV*(6), 1505-1520.

Chartier, Roger (2006). *Inscribir y borrar: Cultura escrita y literatura (siglos XI- XVIII).* Buenos Aires: Katz Editores.

Chocano, Rodrigo (2012). *Habrá jarana en el cielo. Tradición y cambio en la marinera limeña*. Lima: Ministerio de Cultura.

Collantes, Aurelio (1956). *Historia de la canción criolla.* Lima: s.e.

Collantes, Aurelio (1972). *Documental de la canción criolla*.

Collantes, Aurelio (1977). *Pinglo inmortal*. Lima: Imprenta La Cotera.

Cornejo, Marcela (2012). *Música popular tradicional del valle del Chili*. Lima: Theia.

Cornejo Polar, Antonio (1989). *La formación de la tradición literaria en el Perú.* Lima: CEP.

Cornejo Polar, Antonio (1994). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas.* Lima: Editorial Horizonte.

Del Águila, Alicia (1997). *Callejones y mansiones: Espacios de opinión pública y redes sociales y políticas en la Lima del 900*. Lima: Fondo Editorial PUCP.

Drinot, Paulo (2016). *La seducción de la clase obrera. Trabajadores, raza y la formación del Estado Peruano*. Lima: IEP y Ministerio de Cultura.

Durand, José (1979). Décimas peruanas de la Guerra del Pacífico. *Revista de la Universidad Católica*, 6, 79-106.

Elmore, Peter (1993). *Los muros invisibles: Lima y la modernidad en la novela del siglo XX.* Lima: Mosca Azul editores y El Caballo Rojo ediciones.

Feldman, Heidi (2009). *Ritmos negros del Perú: reconstruyendo la herencia musical africana*. Lima: IEP e IDE-PUCP.

Flores Galindo, Alberto (1984). *Aristocracia y plebe: Lima, 1760-1830 (Estructura de clases y sociedad colonial).* Lima: Mosca Azul editores.

Flores Galindo, Alberto (1987). *Buscando un inca: identidad y utopía en los Andes*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario.

Flores, Manuel M. (1931). *Pasionarias poesías*. París: Casa Editorial Garnier Hermanos.

Galdo Pagaza, Consuelo (1960). El yaraví. *Folklore Americano*, *VIII-IX*(8-9), 75-141.

Gálvez, José (Proama) (1912). El carnaval. *Variedades*, 208.

Ginzburg, Carlo (2008). *El queso y los gusanos: el cosmos según un molinero del siglo XVI*. Barcelona: Ediciones Península-Océano.

Gómez Acuña, Luis (2007). Lo *criollo* en el Perú republicano. Breve aproximación a un término elusivo. *Histórica, 31*(2), 116-166.

Gómez Acuña, Luis (2010). *Música criolla. Cultural practices and National issues in modern Peru. The case of Lima*. Nueva York: Stony Brook University.

Gómez Acuña, Luis (2013). El paseo de Amancaes (años 1920): la formación de una tradición criolla oficial en Lima. En Carlos Aguirre y Aldo Panfichi (eds.), *Lima siglo XX. Cultura, socialización y cambio* (pp. 173-198) Lima: PUCP.

González Prada, Manuel (s.a.) [1864]. *Las flores del jénio*. Volumen I. Cochabamba: Imprenta del siglo.

González Prada, Manuel [1888]. Discurso en el Politeama. En *Pájinas libres* (pp. 43-48). Recuperado de http://www.biblioteca.org.ar/libros/211590.pdf

González Vigil, Ricardo (2001). *Poesía peruana para jóvenes*. Lima: Alfaguara.

La Lira Limeña (s.f.). *El libro de oro de la canción criolla*. Lima: La Lira Limeña.

Llorens, José Antonio (1983). *Música popular en Lima: andinos y criollos*. Lima: IEP e Instituto Indigenista Interamericano.

Llorens, José Antonio & Rodrigo Chocano (2009). *Celajes, florestas y secretos: una historia del vals popular limeño*. Lima: INC.

Loayza, Luis (1974). *El sol de Lima*. Lima: El Virrey.

Mariátegui, José Carlos (1957). *7 Ensayos de interpretación de la realidad peruana.* Lima: Biblioteca Amauta.

Maríñez, Pablo (2000). *Nicomedes Santa Cruz. Decimista, poeta y folklorista peruano*. Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima.

Martínez Luna, Esther (2009). No basta decir plagio. Es menester citar de dónde. Los ladrones literarios en las páginas del diario de México. En Esther Martínez Luna (ed.), *Bicentenario del Diario de México. Los albores de la cultura letrada, 1805-2005* (pp. 67-76). México D.F.: UNAM.

Mathews, Daniel (2014). *La ciudad cantada y la universidad*. Recuperado de https://mesaleespuma.lamula.pe/2014/03/29/la-ciudad-cantada-y-la-universidad/danielmathews/

Mathews, Daniel (2016). *La ciudad cantada. Santiago, Lima y Buenos Aires*. Lima: CEDET.

Matos Mar, José & Jorge Carbajal (1974). *Erasmo Muñoz, yanacón del valle de Chancay*. Lima: IEP.

Mazzini, Eduardo & José F. García (2013). *Áspides de las rosas nacaradas: Textos basales del cancionero criollo.* Lima: Departamento de Relaciones Corporativas de Petróleos del Perú.

Méndez, Cecilia (2011). De indio a serrano. Nociones de raza y geografía en el Perú (siglos XVIII-XXI) *Histórica*, *XXXV*(1), 53-102.

Montoya, Arturo (1933). *Romancero de las calles de Lima*. Lima: Imprenta Rivas Berrio.

Moreyra y Riglos, Francisco (1913). *Recuerdos poéticos*. Lima: Imprenta La Equitativa.

Ojeda, Martha (2003). *Nicomedes Santa Cruz. Ecos de África en el Perú*. Woodbridge: Tamesis.

Panfichi, Aldo (1998). Urbanización temprana de Lima. 1535-1900. En Aldo Panfichi y Felipe Portocarrero (eds.), *Mundos interiores. Lima 1850-1950* (pp. 15-42). Lima: Universidad del Pacífico.

Poole, Deborah (2000). *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes.* Lima: SUR Casa de Estudios del Socialismo.

Prince, Carlos (2011) [1890]. *Lima Antigua. Tipos de antaño con numerosas viñetas*. Lima: Casa del Libro Viejo.

Ramírez y Ramírez, Enrique (1961). Poesía afroperuana. *La Prensa*. México, 1 de abril.

Reyes, Alejandro (2015). *Barrios Altos. La otra historia de Lima, siglos XVIII-XX.* Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Riva Agüero, José de la (1905). *Carácter de la literatura del Perú independiente*. Lima: Librería Francesa Científica Galland.

Roel Mendizábal, Pedro (2000). *De folklore a culturas híbridas: rescatando raíces, redefiniendo fronteras entre nos/otros*. En Carlos Iván Degregori (ed.), *No hay país más diverso. Compendio de Antropología peruana*. (pp. 74-122). Lima: PUCP, UP e IEP.

Rohner, Fred (2006). Notas para el estudio y la edición de la lírica popular limeña. *Lexis*, *30*(2), 291-308.

Rohner, Fred (2016a). Fuera de las tablas. El texto dramático en la industria discográfica peruana 1911-1917. En Graciela Maglia y Leonor Hernández Fox (ed.) *Memorias, saberes y redes de la cultura popular en América latina* (pp. 161-176). Bogotá: Universidad Externado de Colombia.

Rohner, Fred (2016b). *La guardia vieja. El vals criollo y la formación de la ciudadanía en las clases populares. Estrategias de representación y negociación en la consolidación del vals popular limeño*. Tesis doctoral. Bretaña: Universidad de Rennes 2.

Rohner, Fred & Diego Giannoni (2012). *Entrevista realizada a Carlos Hayre* https://www.youtube.com/watch?v=tzxxml5NkzA

Rojas y Cañas, Ramón (2005). *Museo de limeñadas.* Segunda edición. Lima: Universidad del Pacífico.

Salazar Bondy, Sebastián (1958). Nicomedes Santa Cruz, poeta natural. *La Prensa.* Lima, 5 de junio.

Salazar Bondy, Sebastián (1977). *Lima la horrible*. México DF: Biblioteca Era.

Salazar Mejía, Luis (2010). *Rambo en Lima. Las grabaciones de la Víctor en setiembre de 1913*. Recuperado de http://folcloremusicalperuano.blogspot.com/2010_09_01_archive.html

Santa Cruz, Nicomedes (1964). *Cumanana. Décimas de pie forzado y poemas*. Lima: Juan Mejía Baca.

Santa Cruz, Nicomedes (1966a). *Décimas*. Lima: Studium.

Santa Cruz, Nicomedes(1966b). *Canto a mi Perú*. Lima: Studium.

Santa Cruz, Nicomedes (1971). *Décimas y poemas. Antología.* Lima: Campodónico Ediciones.

Santa Cruz, Nicomedes (1982). *La décima en el Perú*. Lima: IEP.

Stein, Steve (1986). *Lima obrera: 1900-1930.* Tomo I. Lima: Ediciones El Virrey.

Stokes, Susan (1987). *Etnicidad y clase social: los afroperuanos de Lima, 1900-1930.* En Steve Stein y Laura Miller (comps.), *Lima obrera. 1900-1930* (tomo II). Lima: El Virrey.

Taller de Literatura oral de la UNMSM (1986). *Habla la ciudad*. Lima: UNMSM y Municipalidad Metropolitana de Lima.

Tompkins, William D. (2011). *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*. Traducción de Juan Luis Dammert y Raquel Paraíso. Lima: Centro de Música y Danza de PUCP, Centro Universitario de Folklore de la UNMSM.

Vásquez, Chalena (1982). *La práctica musical de la población negra en el Perú. Danza de Negritos de El Carmen.* Premio de Musicología Casa de las Américas. La Habana: Ediciones Casa de las Américas.

Velázquez, Marcel (2008). Las novelas de folletín: utopías y biotecnologías en Lima (1839-1848). En Carlos Aguirre y Carmen Mc Evoy (eds.), *Intelectuales y poder. Ensayos en torno a la república de las letras en el Perú e Hispanoamérica (ss. XVI-XX)* (pp. 199-220). Lima: IFEA e IRA.

Velázquez, Marcel (s.f.). *Los 7 errores de Mariátegui o travesía por el útero del padre*. Recuperado de http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/mariategui_jc/s/mariategui_s0036.pdf

Vich, Víctor (2001). *El discurso de la calle. Los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

Vienrich, Adolfo (1999). *Azucenas quechuas: fábulas quechuas*. Lima: Lux.

Wade, Peter (2002). *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*. Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia.

Yep, Virginia, Bernd Schmelz & Susanne Ziegler (2003). *Ethnologisches Museum de Berlin: Grabaciones en cilindro del Perú/Walzenaufnahmen aus Peru. 1910-1925*. Berlín: Ethnologisches Museum.

Zanutelli Rosas, Manuel (1999). *Canción criolla, memoria de lo nuestro*. Lima: Diario El Sol.

Publicaciones periódicas y folletos

Beltroy, Manuel. *La literatura peruana* (Colección Vladimiro Huaroc y colección personal).

Variedades. Lima: Casa Editorial Moral. Años 1910, 1911, 1912, 1913, 1916, 1918 (Colección PUCP y colección personal).

Cancioneros

Altavoz.

El Cancionero de Lima. Primera serie. números 1,8, 10, 12, 13,14, 15, 18,19, 20,21, 23, 27, 28, 34, 63, 74, 181, 309 y un número extraordinario sin numeración.

El Cancionero de Lima. Dirección Pedro Durán.

El cancionero porteño. Dirección Pedro Gonzales y Pedro Durán.

La Lira limeña.

Cancionero de Luciano Huambachano. Edición para la familia y amigos, s.f.

Autógrafos

Cuaderno autógrafo de Eduardo Márquez Talledo (archivo de la familia).

Cuaderno autógrafo de Víctor Correa (archivo de la familia).

Cuaderno autógrafo de Manuel Quintana Olivares (archivo Durand en Notre Dame University Library).

Cuaderno autógrafo de Samuel Joya (archivo de la familia).

Documentos autógrafos y canciones de Alberto Condemarín (archivo de la familia).

Documentos autógrafos y canciones de Manuel Covarrubias (archivo Carlos Cerquín).

Documentos autógrafos y correspondencia de Alejandro Sáez (archivo de la familia).

Documentos autógrafos y canciones de Eduardo Montes (archivo de la familia).

Cuaderno de Canciones de Wendor Salgado.

Cuaderno de canciones de Graciela y Noemí Polo (archivo de la PUCP).

Cuadernos de canciones de Oswaldo Padilla.

Discografía

Colección de discos Victor Talking Machine de las grabaciones realizadas en el Perú en 1913, 1917, 1928 y 1930 (archivo personal, archivo de Darío Mejía y archivo de Gérard Borras).

Colección de discos Columbia del dúo Montes y Manrique 1911-1912 (archivo personal, archivo de Gérard Borras y archivo de Ramón Alfaro).

Remembranzas limeñas (Carlos Cerquín, productor). *Mis ilusiones*. 2013 [2002].

Sabor del 900 (Carlos Cerquín, productor). *Recuerdo mío*. 2012.

Recursos web y otras fuentes

Discography of American Historical Recordings: http://adp.library.ucsb.edu/index.php/basic/index

Enciclopedia de la Victor Talking Machine en línea: http://victor.library.ucsb.edu/index.php/basic

Cronología

Javier de Taboada y Yaneth Sucasaca
Casa de la Literatura Peruana

1909

Se publica la revista *Contemporáneos*, fundada por Enrique Bustamante y Ballivián y Julio A. Hernández, una de las principales difusoras del modernismo.

1912

Guillermo Billinghurst Angulo asume la presidencia con el vasto apoyo de movimientos obreros. No llegó a culminar su gobierno debido a la crisis política y social que le tocó enfrentar. Durante su mandato vivió una progresiva confrontación con el congreso dominado por la oposición, además se intensificaron las huelgas y ocurrieron matanzas de campesinos en Chucuito y Azángaro. En 1914 fue depuesto de su cargo por el golpe dirigido por Óscar R. Benavides.

1914

Se inicia la Gran Guerra, también conocida como Primera Guerra Mundial, que duró hasta 1918. Este evento generó una serie de cambios políticos y sociales, incluyendo revoluciones, en todo el mundo.
Alberto Hidalgo, Alberto Guillén, Miguel Ángel Urquieta y Luis de la Jara publican la revista *Anunciación*, que marcó el inicio en la poesía de algunos de sus integrantes.

1915

Aparece la Bohemia de Trujillo, más tarde conocida como Grupo Norte, que reunió a políticos, artistas, literatos, filósofos y otros intelectuales. Entre sus miembros destacaron Antenor Orrego, José Eulogio Garrido, César Vallejo, Víctor Raúl Haya de la Torre, Alcides Spelucín, Juan Espejo Asturrizaga, Ciro Alegría, entre otros.

1916

Se publica en Lima, dirigida por Abraham Valdelomar, *Colónida. Revista quincenal de Literatura, Arte, Historia y Ciencias Sociales*. La revista alcanza cuatro números, los tres primeros dirigidos por Valdelomar y el último, por Federico More. En torno a

esta revista se gesta un núcleo de renovación intelectual conocido como Movimiento Colónida. Desde esta perspectiva, en su segundo número rinde homenaje a José María Eguren.

En Arequipa surgen el grupo y la revista *El Aquelarre*, formados alrededor de Percy Gibson, César Atahualpa Rodríguez y Augusto Aguirre Morales. La revista tuvo una duración efímera; se cree que se publicaron cuatro números en total.

En Puno, Arturo Peralta, en compañía de Alex Franco Inojosa, José Rosell y Puga, Rafael Arias, José Salguero, Víctor Villar, Alejandro Peralta, entre otros, inauguran el grupo Bohemia Andina, que tendría como vocera a la revista *La Tea* (1917-1919). El surgimiento de estos grupos y revistas renueva el panorama literario peruano y abre la mirada hacia el vanguardismo

1917

Acontecen dos grandes revoluciones en Rusia: la Revolución de Febrero, cuando cae el régimen zarista, y la Revolución de Octubre, que culmina con la creación de la Unión Soviética, el primer estado autodenominado socialista. A estos eventos se les conoció en adelante como Revolución Rusa.

Se funda la Universidad Católica del Perú, primera universidad privada del país, con las facultades de Letras y Jurisprudencia.

1918

Se establece la Escuela Nacional de Bellas Artes, primera escuela de artes plásticas en el Perú, bajo la dirección de Daniel Hernández hasta 1932, año en que asume José Sabogal.

1919

Tras un golpe de Estado, Augusto B. Leguía asume por segunda vez la presidencia hasta 1930. Así se inicia el Oncenio, periodo en el que se restringieron las libertades de los medios de prensa y de los opositores políticos, quienes fueron apresados, perseguidos y deportados. Su gobierno impulsó la modernización del país mediante la puesta en marcha de un gran plan de obras públicas, con lo cual se inició la dependencia del Perú respecto al capitalismo norteamericano.

Con el antecedente de la Reforma Universitaria de 1918 en Córdoba, Argentina, un grupo de estudiantes agrupados alrededor de Raúl Porras Barrenechea llevan a cabo el Conversatorio Universitario, evento que conlleva la organización del Comité General de la Reforma Universitaria y la posterior formación de la Federación de Estudiantes del Perú.

1921

Se llevan a cabo una serie de eventos y festividades presididos por Augusto B. Leguía para celebrar el Centenario de la Independencia. Para esta ocasión, se dispone una serie de cambios en la infraestructura de Lima con el fin de presentarla como una ciudad moderna.

1922

Año clave para la poesía vanguardista peruana y latinoamericana: César Vallejo publica *Trilce* y Juan Parra del Riego, *Polirritmos*, donde exalta la velocidad, la fuerza, el deporte, la modernidad. En Argentina, Oliverio Girondo publica *Veinte poemas para ser leídos en tranvía*; se funda la revista *Proa* en Buenos Aires; en São Paulo se celebra la Semana de Arte Moderno. En diciembre, el poeta mexicano Manuel Maples Arce lanza el manifiesto *Actual* N 1, que iniciaría el movimiento estridentista. Más allá del ámbito latinoamericano, 1922 es también un año crucial para la vanguardia literaria con la publicación de *La tierra baldía*, de T.S. Eliot; el *Ulises*, de James Joyce; las *Elegías de Duino*, de Rainer María Rilke; y parte de los *Cantos*, de Ezra Pound. En contraste con los impulsos de renovación poética, este mismo año se celebra en el Perú la coronación con laureles de oro de José Santos Chocano por parte de la Municipalidad de Lima. Chocano recibe esta distinción de manos de Clemente Palma; también participa en el acto el presidente Augusto B. Leguía, con un breve discurso.

1923

José Carlos Mariátegui vuelve de Europa e inicia una fuerte promoción del arte y de la literatura de vanguardia.

1924

Magda Portal y Federico Bolaños publican la revista *Flechas*, *Revista quincenal de letras*. Su publicación respondía a un propósito renovador, liberal y anticonservador.

1925

José Carlos y Julio César Mariátegui fundan la Editorial Minerva, cuyas publicaciones serán muy importantes en la difusión de las nuevas ideas políticas y estéticas en el Perú. En poesía, publican *Una esperanza i el mar*, de Magda Portal, el único poemario de vanguardia escrito por una mujer; y *5 metros de poemas*, de Carlos Oquendo de Amat, que fue impreso en una única hoja doblada como un acordeón. Ambos libros indican como año de aparición 1927. En 1928, se publica *Poesías* de José María Eguren, que incluye una amplia selección de sus dos primeros libros: *Simbólicas* (1911) y *La canción de las figuras* (1916); y añade los inéditos *Sombra* y *Rondinelas*. Ese mismo año apareció la novela *La casa de cartón*, de Martín Adán, que incluye sus «Poemas underwood».

Bajo la dirección de Julián Petrovick, seudónimo de Óscar Bolaños, junto a sus hermanos Federico, y Reynaldo Bolaños, se publica en Huancayo la revista vanguardista *Hélice*.

1926

José Carlos Mariátegui inicia la publicación de *Amauta*, revista cultural de repercusión internacional que buscó formar un movimiento intelectual crítico para discutir los problemas artísticos, políticos y sociales peruanos y latinoamericanos. Se publicaron 32 números hasta 1930, año en que muere Mariátegui. La tipografía del título y las ilustraciones de la revista estuvieron a cargo del pintor José Sabogal.

El grupo Orkopata —integrado por Alejandro Peralta, Emilio Armaza, Mateo Jaika, Dante Nava, Emilio Vásquez, entre otros, y liderado por Gamaliel Churata— publica en Puno el *Boletín Titikaka*, revista considerada el máximo exponente del vanguardismo regionalista. Sus primeros números se orientan sobre todo a la difusión de poemario *Ande*, de Alejandro Peralta, aparecido ese mismo año.

Magda Portal y Serafín Delmar editan *Trampolín, Hangar, Rascacielos y Timonel*, una revista «supra-cosmopolita» de carácter lúdico y político, cuyo título cambia con cada número. En ella colaboran los hermanos Peralta, quienes fueron los principales representantes de la vanguardia del sur. El último número, dirigido por Magda Portal, enfatiza en la unidad de América en la lucha social, a través del ensayo y de poemas de temática social e ideológica.

Armando Bazán impulsa y publica la revista *Poliedro,* donde colaboran Xavier Abril, César Vallejo, Pablo Bustamante, Juan José Lora, J. Pérez Domenech, Antenor Orrego, entre otros.

Alberto Hidalgo, Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges publican en Buenos Aires *Índice de la nueva poesía americana*, antología poética vanguardista.

1927

Enrique Bustamante y Ballivián funda en Lima la Compañía de Impresiones y Publicaciones (CIP), editorial e imprenta destinada a la difusión de autores peruanos. Adalberto Varallanos publica la revista *Hurra* y su hermano José Varallanos (Huánuco, 1908 - Lima, 1997), la revista *Jarana*.

Blanca Luz Brum edita la revista *Guerrilla*, que publicaba poesía rupturista y de contenido social. Aparece en Lima el poemario vanguardista de Magda Portal *Una esperanza i el mar*, publicado por la editorial Minerva.

1928

Se funda oficialmente el Partido Socialista Peruano, de orientación marxista y antiimperialista, cuyos actores principales fueron José Carlos Mariátegui, Julio

Portocarrero, Avelino Navarro, César Hinojosa, Fernando Borja, Ricardo Martínez La Torre y Ricardo Bergman.

En Arequipa, Antero Peralta inicia la publicación de la revista *Chirapu*, órgano de difusión del grupo Los Zurdos de Arequipa. Reunió a Carlos Oquendo de Amat, Guillermo Mercado, César Alfredo Miró Quesada, César Atahualpa Rodríguez, entre otras importantes figuras vinculadas con la producción arequipeña.

Ramón Rafael de la Fuente Benavides comienza a utilizar el seudónimo de Martín Adán en su primer libro, *La casa de cartón*, y en la revista *Amauta*, que publica la colección de sonetos «Itinerario de primavera».

1930

Se funda el Partido Aprista Peruano, actualmente conocido como APRA (Alianza Popular Revolucionaria Americana) y participa en las elecciones nacionales con Víctor Raúl Haya de la Torre, quien ya era considerado un líder de luchas sociales, como candidato.

1931

Luis Miguel Sánchez Cerro asume la presidencia del Perú, tras culminar la junta de gobierno presidida por él mismo y ganar en las elecciones a Víctor Raúl Haya de la Torre y otros candidatos. Su gobierno afrontó una grave crisis política debido, en parte, a la oposición del partido aprista que desconoció la legitimidad de su triunfo, de ahí que se sucedieran hechos sangrientos, persecuciones, sublevaciones en Cajamarca, Callao y Trujillo.

1933

Óscar R. Benavides asume la presidencia del Perú tras la muerte de Sánchez Cerro. Durante su gobierno concluyó el conflicto con Colombia y se permitió el retorno de los desterrados apristas. Sin embargo, la persecución se retomó tras un intento revolucionario por parte de algunos apristas en Lima.

1935

Se inaugura en la Academia Alcedo la exposición de las obras de Jaime Dvor, César Moro, Waldo Parráguez, Gabriela Rivadeneyra, Carlos Sotomayor, María Valencia; primera exposición surrealista en el Perú y América Latina.

1936

Entre agosto de 1936 y julio de 1937 César Moro, Emilio Adolfo Westphalen y Manuel Moreno Jimeno publican clandestinamente los cinco números del *Boletín del Comité Amigo de los Defensores de la República Española* (CADRE).

Las hermanas Alicia y Celia Bustamante Vernal fundan la célebre peña Pancho Fierro, centro cultural que congregará a artistas e intelectuales durante sus tres décadas de existencia. Entre sus concurrentes, fueron habituales José María Arguedas, César Moro, Emilio Adolfo Westphalen, Fernando de Szyszlo, Blanca Varela, entre muchos otros. La peña exhibía muestras de arte popular peruano y contemporáneo.

1939

Se publica póstumamente en París el libro *Poemas humanos*, de César Vallejo, para muchos el punto más alto de su creación literaria. La edición y publicación estuvo a cargo de Georgette Philippart y Raúl Porras Barrenechea. Meses antes se había publicado por los soldados de la República española el poemario *España, aparta de mí este cáliz*.

Aparece el único número de *El uso de la palabra*, revista dirigida por César Moro y Emilio Adolfo Westphalen.

José María Arguedas publica *Canto quechua*, recopilación de poemas y canciones.

1943

Aparece la revista *Historia,* que se publicó hasta 1945. Fue dirigida por Jorge Basadre, quien acogió colecciones de poetas jóvenes, como Jorge Eduardo Eielson y Javier Sologuren.

1945

José Luis Bustamante y Rivero asume la presidencia del Perú tras ganar las elecciones con el Frente Democrático Nacional, partido conformado por la alianza entre el aprismo y el mariscal Óscar R. Benavides, que culminaría tras la muerte del último. Ello dio paso a una desaforada oposición del partido aprista.

Luis de Rodrigo, seudónimo de Luis Augusto Rodríguez Ortiz, publica su poemario *Puna*, el primer libro de poemas que llega a editar pese a que venía escribiendo desde la década de 1920. En el mismo volumen aparecen *Urpi*, de Mario Florián; y *Charango*, de Luis Nieto Miranda. Esta edición se realizó debido a que el Premio Inca Garcilaso quedó desierto y se decidió que el monto correspondiente al ganador fuera destinado a la publicación y difusión de obras de gran importancia y valor artístico.

1946

Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy y Javier Sologuren publican en Lima *La poesía contemporánea del Perú*, una antología que incluye a ocho poetas nacidos entre 1875 y 1910, que los editores reconocen como fundamentales en la consolidación de la poesía peruana.

1947

Se inicia la publicación de la revista *Las Moradas*, editada y dirigida por Emilio Adolfo Westphalen. Esta publicación cumplió un papel renovador en la cultura literaria y artística peruana. Participaron Emilio Adolfo Westphalen, César Moro, Enrique Peña, Jorge Eduardo Eielson, Mariano Iberico, José María Arguedas, Augusto Salazar Bondy, Javier Sologuren y André Coyné. Se publicaron ocho números hasta 1949.

1948

Manuel A. Odría (Tarma, 1896-Lima, 1974) se levanta contra el gobierno de José Luis Bustamante y Rivero y, al tomar el poder, preside la Junta Militar de Gobierno. En 1950 convoca a elecciones presidenciales que el propio Odría gana y asume el poder hasta 1956. A este periodo se le conoció más adelante como el Ochenio de Odría.

Se inicia la publicación de la revista *Mar del Sur: revista peruana de cultura,* editada y dirigida por Aurelio Miró Quesada. Se publica hasta 1953. Allí publican Raúl Deustua, Javier Sologuren, Blanca Varela, entre otros.

1949

Aparece la revista *Espacio,* editada por Luis Miró Quesada Garland junto a Santiago Agurto, Adolfo Córdova, Javier Cayo, estudiantes de la Escuela Nacional de Ingenieros (hoy UNI); a ellos se suman personajes de otras disciplinas como Fernando de Szyszlo, Carlos Cueto Fernandini, Celso Garrido Lecca, Enrique Iturriaga, Samuel Pérez Barreto, Sebastián Salazar Bondy, Blanca Varela, Javier Sologuren, entre otros.

1951

Aparece la revista *Letras Peruanas. Revista de Humanidades*, dirigida por Jorge Puccinelli, que se siguió editando hasta 1963. Es considerada una las más representativas de ese periodo debido a las publicaciones de figuras como Rafael Alberti, Ciro Alegría, Alejandro Romualdo, José María Arguedas, Enrique Congrains, André Coyné, Honorio Delgado, Javier Heraud, Martín Adán, Estuardo Núñez, Raúl Porras, Sebastián Salazar Bondy, entre otros autores.

1956

Manuel Prado y Ugarteche asume la presidencia por segunda vez gracias al apoyo del partido aprista, dado su impedimento de participar en las elecciones y con el fin de que se les levantara la proscripción.

Se funda formalmente el partido político Acción Popular en Chincheros luego de una serie de incidentes con el gobierno, pues Fernando Belaunde, opositor de Odría, lanzó su candidatura con el Frente Nacional de Juventudes Democráticas. Al no ser aceptada su inscripción, estudiantes de la UNI y San Marcos encabezados por

Belaunde se dirigieron a Palacio de Gobierno, donde fueron repelidos violentamente por los policías y el hoy célebre «rochabús».

Se funda el Grupo Intelectual Primero de Mayo, integrado inicialmente por Víctor Mazzi Trujillo, Leoncio Bueno, José Guerra Peñaloza, Carlos Loayza Gómez, Víctor Raúl Ladera, Miguel Herrera Gallegos, Moisés León Paitán, Algemiro Pérez Contreras, Benjamín Inocente Alcántara, David Gonzaga Gálvez, Emilio Saldarriaga García, Jorge Sosa, Danilo Valladares y Eusebio Arias Vivanco.

1957

André Coyné publica póstumamente *La tortuga ecuestre y otros poemas (1924 - 1949)*, el único poemario escrito en español de César Moro. Al año siguiente edita *Los anteojos de azufre*, que reúne los textos en prosa del poeta.

Se realiza la Primera Jornada del Libro Loretano que culmina con la publicación de un conjunto de poemarios de autores amazónicos, como Germán Lequerica Perea y Javier Dávila Durand, entre otros.

Sebastián Salazar Bondy y Alejandro Romualdo publican la *Antología general de la poesía peruana*.

1959

A raíz de la publicación de *Edición extraordinaria* (1958), de Alejandro Romualdo, se suscita una de las discusiones más relevantes de la polémica entre «poesía pura» y «poesía social», característica de la poesía de los años cincuenta. En ella participan, entre otros, José Miguel Oviedo, Arturo Corcuera, Mario Vargas Llosa y el propio Romualdo. También manifestaron su opinión, Juan Ríos, Augusto Tamayo Vargas, Gustavo Valcárcel, Julio Ramón Ribeyro, Francisco Bendezú y Wáshington Delgado.

Después de viajar por diversos países, Javier Sologuren vuelve al Perú con una imprenta manual para cumplir un sueño: editar libros. A partir de este momento funciona Ediciones de la Rama Florida y el taller tipográfico Ícaro en Chaclacayo, donde se edita por primera vez a Javier Heraud, Luis Hernández, Antonio Cisneros, entre otros poetas de las décadas de 1960 y 1970. Blanca Varela publica *Ese puerto existe*, iniciando su trayectoria con un lenguaje escueto y particular.

Tras ser clausurada en 1886 por el gobierno de Andrés Avelino Cáceres, la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga reinicia sus labores académicas con apoyo de la comunidad ayacuchana.

1960

La revista *Cuadernos Trimestrales de Poesía*, dirigida por Marco Antonio Corcuera, convoca por primera vez al Premio Poeta Joven del Perú. Ese año empataron el primer lugar César Calvo con *Poemas bajo tierra* y Javier Heraud con *El viaje*.

1962

Se funda Francisco Campodónico F., Editor, una de las editoriales más importantes en las siguientes décadas.

1963

Fernando Belaunde Terry (Lima, 1912-2002) asume la presidencia del Perú. Durante su gobierno se realizaron levantamientos campesinos y el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) se orientó hacia la lucha armada.

Javier Heraud (seudónimo Rodrigo Machado) muere en Puerto Maldonado, como parte de la guerrilla del Ejército de Liberación Nacional, al recibir disparos de la Guardia Republicana, a pesar de haberse rendido y pedido el cese al fuego. Heraud había publicado en 1960 *El río* y un año después*, El viaje,* poemario con el que compartió con César Calvo el premio Poeta Joven del Perú. Su colección *Estación Reunida* recibe póstumamente el primer premio de los Juegos Florales convocados por la Federación de Estudiantes de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Manuel Scorza publica en Lima *Poesía contemporánea del Perú: antología*.

Aparece el primer número de la revista *Haraui*, fundada y dirigida por Francisco Carrillo. El nombre fue sugerido por José María Arguedas y en total se publicaron treinta números hasta el año 2000.

1964

Francisco Moncloa y Humberto Damonte fundan Moncloa Editores. La librería Moncloa estuvo primero en el jirón Ocoña y después en la Plaza San Martín. «Paco» Moncloa fue un importante editor y promotor cultural entre las décadas de 1960 y 1970. Junto a Sebastián Salazar Bondy, participó en el Movimiento Social Progresista.

Aparece en la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga el Círculo Literario Javier Heraud, integrado por Marcial Molina Richter, Teodosio Olarte, Héctor García-Blásquez Bedoya, Rigoberto García, Andrés Maldonado, Juan Rojas, Eduardo Ramírez del Risco, Víctor Tenorio, Nilda Atanasio Morote Palomino, Eduardo Ramírez del Risco, Antonio Sulca Effio, Víctor Zavala Cataño e Hildebrando Pérez Huarancca.

1965

Aparece en Iquitos la revista *Bubinzana,* órgano difusor del Grupo Literario Bubinzana, integrado por Roger Rumrrill, Javier Dávila Durand, Teddy Bendayán, Jaime Vásquez Izquierdo, Manuel Túnjar, Humberto Morey, Juan Saavedra y los artistas Ángel Chávez y Yando Ríos. El grupo surge con la intención de romper con la tradición poética y narrativa perdida en la descripción de la naturaleza y de cuestionar también

el eurocentrismo político y cultural. También publica las revistas *Surcos* (1969) y *Trinchera* (1969).

Aparece el primer número de la revista *Gleba Literaria*, órgano del grupo del mismo nombre, conformado por estudiantes de la Universidad Nacional Federico Villarreal, fundado en 1963. Entre sus miembros se encuentran Jorge Ovidio Vega, Manuel Morales, Luis Farfán Escaffi, Carlos Bravo, Humberto Pinedo, Eduardo Ibarra, Abdón Cabanillas, Jorge Chea, Eduardo Valdizán, Ricardo Falla y Jorge Pimentel. *Gleba Literaria* se edita de manera irregular hasta 1980.

Se publica la *Antología de la poesía peruana*, preparada por Alberto Escobar. En ella se intenta articular las diferentes etapas por las que transcurre la poesía peruana. La segunda edición de esta antología aparece, en dos tomos, en la colección Biblioteca Peruana del sello editorial Peisa, auspiciada por el gobierno del general Juan Velasco Alvarado. El segundo volumen incluye a los jóvenes de los años sesenta y setenta.

1966

Se publica en Lima el primer número de la revista *Estación Reunida* que duró hasta 1968, con un total de cuatro números. Esta publicación reunió al grupo homónimo, donde se aglutinaron los poetas Elqui Burgos, Tulio Mora, Óscar Málaga, José Watanabe, Augusto Urteaga, Fernando «Carancho» Sánchez-Schwartz.

Aparece, editada por la estadounidense Maureen Ahern y el inglés David Tipton, la revista bilingüe *Haravec*, que publicó, entre muchos otros materiales, la primera traducción al español del ensayo «El verso proyectivo», de Charles Olson, y poemas de poetas peruanos como Luis Hernández, Antonio Cisneros, Javier Heraud, entre otros, traducidos al inglés. Se publicaron cinco números de esta revista, fundamental para la consolidación del interés en el Perú por la poesía anglosajona; el último, en 1968.

1967

Leonidas Cevallos Mesones publica la antología *Los Nuevos. Cisneros, Henderson, Hinostroza, Lauer, Martos, Ortega*. En este libro evidencia las características de una nueva promoción de poetas aparecida en Perú en los años sesenta.

Aparece en Lima la revista *Amaru*, dirigida por Emilio Adolfo Westphalen y publicada por la Universidad Nacional de Ingeniería. La revista publica un total de catorce números hasta 1971.

1968

Juan Velasco Alvarado da un golpe de Estado al gobierno democrático de Fernando Belaunde, con lo cual se inició la Primera Fase del gobierno militar que finalizará en 1975, cuando Francisco Morales Bermúdez derroca a Velasco y comienza la Segunda Fase (1975-1980). La junta militar liderada por Velasco busca implementar un modelo

de gobierno de carácter progresista. A través de la reforma agraria, y otras medidas, intentó integrar, tanto social como económicamente, a sectores marginados del país. Se publica el libro *3 poetas jóvenes: Ayacucho*, editado por Hildebrando Pérez Huarancca.

En la Universidad Católica, Nicolás Yerovi y Ricardo González Vigil fundan el Grupo Cirle (Círculo de Letras), que tuvo entre sus integrantes a Luis La Hoz y Livio Gómez. En los *Cuadernos Cirle* se edita, entre otros poemarios, *Las puertas de la esperanza*, de Edgardo Tello.

1970

Los poetas Juan Ramírez Ruiz y Jorge Pimentel fundan el Grupo Hora Zero y lanzan el manifiesto «Palabras Urgentes», publicado en la revista *Hora Zero*. El movimiento pretendió democratizar la poesía a partir de un cuestionamiento del canon poético nacional. Asimismo, ganó muchos adeptos y fundó filiales en el Callao, Chiclayo, Chimbote, Huancayo, Pucallpa e Iquitos.

Abelardo Oquendo y Mirko Lauer publican, bajo el sello de la Casa de la Cultura del Perú, *Vuelta a la otra margen*, antología que reúne poemas de Carlos Oquendo de Amat, Martín Adán, César Moro, Emilio Adolfo Westphalen, Jorge Eduardo Eielson y Leopoldo Chariarse.

Se celebra en Jauja el Primer Concilio de Poetas Mágicos, en el que participaron César Toro Montalvo, Omar Aramayo, Roger Contreras y otros poetas vinculados con la publicación de la revista-grupo *Girángora*, que exploró las posibilidades de la poesía visual y experimental.

En agosto aparece en Tacna el primer número de la revista *Kilka*, editada por Segundo Cancino, Marco Nóbel Villegas y Apolinario Suárez.

1971

Javier Sologuren, Armando Rojas y Ricardo Silva-Santisteban publican la revista *Creación & crítica*, de la que se publicaron veinte números hasta 1977. En sus páginas aparecieron traducciones de poemas y también textos de poetas como Jorge Eduardo Eielson, Pablo Guevara, Carlos Germán Belli, Antonio Cisneros, Francisco Bendezú, Wáshington Delgado, Xavier Abril, Raúl Deustua, Ricardo Peña Barrenechea, Blanca Varela, Saúl Yurkievich, Juan Ojeda, entre otros.

1973

José Miguel Oviedo (Lima, 1934) publica con la editorial Mosca Azul *Estos 13. Poemas / Documentos*, antología de los poetas que comienzan a publicar hacia 1970, donde reúne a Manuel Morales, Antonio Cillóniz, Jorge Nájar, José Watanabe, Oscar Málaga, Elqui Burgos, Juan Ramírez Ruíz, Abelardo Sánchez León, Feliciano Mejía, Tulio Mora, José Rosas Ribeyro, José Cerna y Enrique Verástegui.

1975

Francisco Morales Bermúdez, mediante un golpe de Estado al gobierno de Velasco, inicia la llamada Segunda Fase de la dictadura militar.

1976

Jorge Cornejo Polar publica *Antología de la poesía en Arequipa en el siglo XX*, selección que busca evidenciar la producción y el proceso de la poesía en esa ciudad a través de sus poetas más representativos.

1977

Muere en Buenos Aires Luis Hernández Camarero (1941-1977). Un año después aparecería en Lima *Vox horrísona*, recopilación de su obra édita y de poemas dispersos en cuadernos, publicada por Nicolás Yerovi, quien, con permiso de Hernández, reunía sus cuadernos con miras a esta edición.

Inicia su publicación la revista *La Sagrada Familia,* que duró hasta 1979, con cuatro números. Fue el principal órgano difusor de la agrupación que, con el mismo nombre, integró a los poetas Edgar O'Hara, Luis Alberto Castillo, Enrique Sánchez Hernani, Róger Santiváñez, Guillermo Niño de Guzmán, Carlos López Degregori, Dalmacia Ruiz-Rosas y las traductoras Marisol Bello y Eleonora Falco. El grupo profundiza la identificación ideológica entre poesía y política revolucionaria.

Hace su aparición en la escena poética el grupo Ómnibus de Arequipa, integrado por Oswaldo Chanove, Alonso Ruiz-Rosas Cateriano, Dino Jurado Adriazola, Rosa Elena Maldonado Valz, Charo Núñez y Misael Ramos. Este grupo publicó la revista *Ómnibus* hasta 1982, con un total quince números.

1979

Se promulga una nueva Constitución en reemplazo de la de 1933. Tras el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas, Francisco Morales Bermúdez convoca a una Asamblea Constituyente en 1978, presidida por Víctor Raúl Haya de la Torre.

Comienza a funcionar el Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán, institución feminista que difunde las teorías sobre la escritura de las mujeres. Su constitución fue determinante en la difusión de la producción poética de las mujeres de este periodo. Mirko Lauer y Abelardo Oquendo inician la publicación de la revista cultural *Hueso Húmero*. José Antonio Bravo es nombrado editor de *Cielo Abierto*, revista dedicada a las artes y las ciencias, patrocinada por Centromin. Lo sucedió Javier Sologuren.

1980

Culmina el gobierno del régimen militar y Fernando Belaunde asume el cargo de presidente. Ese mismo año, el llamado Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso

inicia su enfrentamiento contra el Estado peruano en vísperas de las elecciones con la quema de las ánforas en el distrito ayacuchano de Chuschi. Ese mismo año se funda Izquierda Unida, coalición conformada por movimientos, partidos y frentes de izquierda.

A fines de la década de 1970, Esteban Quiroz y un grupo de alumnos de Literatura de San Marcos conformaron el grupo literario Río y editaron la revista *Lluvia*. En 1980, la revista derivó en Lluvia Editores y se hizo cargo de la edición de la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* fundada por Antonio Cornejo Polar.

Se publica el primer número del suplemento dominical del diario *Marka, El Caballo Rojo*, dirigido por Antonio Cisneros.

Hace su aparición en la escena cultural limeña el grupo Tres Tristes Tigres, integrado por Raúl Mendizábal, Eduardo Chirinos y José Antonio Mazzotti. Los tres codirigieron, desde la Pontificia Universidad Católica, los dos números de la revista de poesía *Trompa de Eustaquio*, publicados en setiembre de 1980 y abril de 1981.

En febrero se publica el primer número de la revista de poesía sanmarquina *La casa de cartón*, dirigida por Sandro Chiri. En la primera etapa, que continúa hasta 1987, se publican siete números, el último, doble. La segunda etapa, bajo el nombre de *La casa de cartón de Oxy*, por la empresa auspiciadora de la publicación, se publicó entre 1992 y 2006 y editó números monográficos.

1981

Se publica *Noches de adrenalina*, de Carmen Ollé, poemario que, por su ritmo, lenguaje y temática, marcó un quiebre en las letras peruanas.

1982

Róger Santiváñez y Mariela Dreyfus fundan el grupo Kloaka, al que posteriormente se integran Domingo de Ramos, José Velarde, Edián Novoa, Julio Heredia, Guillermo Gutiérrez, Mary Soto y Carlos Enrique Polanco. Al año siguiente aparece el único número de la revista *Kloaka*, que incluye el manifiesto *El gran Pacha-kutik ya comenzó*. Aparece la revista de literatura *Maestra vida*, dirigida por Wilfredo Herencia.

1983

En Ucchuraccay, Ayacucho, ocho periodistas de diversos diarios nacionales son asesinados el 26 de enero.

Alfonso Barrantes, candidato de la coalición Izquierda Unida, es elegido alcalde de Lima. En su gestión se creó la Colección Munilibros. Entre sus más importantes publicaciones se encuentran la reedición de *Poemas humanos*, de César Vallejo; *5 metros de poemas*, de Carlos Oquendo de Amat; *Cantos y cuentos quechuas*, de José María Arguedas; y las antologías poéticas de Blanca Varela, Manuel Scorza y Gustavo Valcárcel.

1984

Ajusticiado por los campesinos de su hacienda, muere Andrés Alencastre Gutiérrez, quien, en 1952, bajo el seudónimo de Killku Warak´a, había publicado en Cusco *Taki parwa/ Canción en flor*, con poemas escritos en quechua. José María Arguedas consideró este poemario como una de las contribuciones más importantes a la literatura quechua. Posteriormente publicó *Taki ruru* (1964) y *Yawar para* (1972). Su último libro *Qori hamankay/azucena de oro* permanece inédito.

Aparece la revista *Carachama*, que duró hasta el siguiente año con un total de seis números. Esta revista fue principal vocera del Grupo Cultural Urcututu, fundado en Iquitos en 1979 por Manuel Luna Mendoza, Carlos Reyes Ramírez, Percy Vílchez Vela y Ana Varela Tafur.

Aparece como tercer volumen de la colección *Poesía peruana. Antología general*, el tomo *De Vallejo a nuestros días*. Este trabajo, realizado por Ricardo González Vigil, se amplió en 1999 en *Poesía peruana. Siglo XX*, publicado en dos volúmenes. En 2004, González Vigil presentó la antología *Poesía peruana vanguardista*.

1985

Alan García Pérez (Lima, 1949) asume la presidencia por primera vez, tras vencer en elecciones generales a Alfonso Barrantes Lingán, candidato por Izquierda Unida. Durante su mandato se sufrió una hiperinflación que derivó en el cambio de moneda y en la escasez de productos de primera necesidad.

1987

Roger Santiváñez, José Antonio Mazzotti y Rafael Dávila-Franco publican con la editorial Asalto al cielo la antología *La última cena, poesía peruana actual,* que reúne a poetas de los años ochenta. Posteriormente aparecen con el mismo sello poemarios de Domingo de Ramos, Roger Santiváñez, José Antonio Mazzotti, Jorge Frisancho, entre otros.

Los hermanos Rodrigo, Edwin y Luis Montoya Rojas publican *La sangre de los cerros: antología de la poesía quechua que se canta en el Perú*, una muestra amplia de la poesía escrita en quechua.

1988

Se celebra en Huanchaco (Trujillo) el Encuentro de Jóvenes Escritoras, con la participación de Rocío Silva Santisteban, Patricia Alba, Mariela Dreyfus, Giovanna Pollarolo, entre otras poetas.

1989

Se publica póstumamente *En la mitad del camino recorrido*, de María Emilia Cornejo, que reúne los poemas publicados en revistas luego de la muerte de la autora, además de textos inéditos escritos a inicios de los años setenta.

1990

Alberto Fujimori Fujimori asume la presidencia tras vencer a Mario Vargas Llosa, candidato del Fredemo. Su gobierno, que en 1992 alteró el orden constitucional al cerrar el Congreso y atravesó dos cuestionadas reelecciones (1995 y 2000), duró hasta el 2000, año en que salen a la luz los llamados «vladivideos» y revelan escandalosos hechos de su gestión.

Aparece *Comité Killka*, revista-plaqueta de poesía, narrativa y plástica. La publicación es parte de un proyecto editorial mayor conformado por poetas cercanos a Kloaka. En sus páginas se puede observar el interés de los incluidos en abordar la violencia política de las décadas recientes.

Se funda en la Universidad de San Marcos el grupo Neón, conformado por Carlos Oliva, Juan Vega Moreno, Leo Zelada, Miguel Ildefonso, Paolo de Lima, Héctor Ñaupari, Olga Saavedra y Milagros Salcedo, entre otros poetas.

Aparece la agrupación Noble Katerba, integrada por Johnny Barbieri, Leoncio Luque, Roxana Crisólogo, Gonzalo Málaga, Pedro Perales, Manuel Cadenas e Iván Segura, y fundada en la Universidad Federico Villarreal.

En la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle-La Cantuta se funda el grupo Estación 32, integrado por Rafael Hidalgo, Enrique Palma, Miguel Velásquez, Fernando Rado, July Tinoco, Martín Taboada, Giovanna Ibarra y Ángel Berdejo.

1991

Eduardo Chirinos y Jorge Eslava publican con la Editorial Colmillo Blanco la antología *Loco amor*. *Poesía peruana contemporánea.* En 2007, la editorial Alfaguara publica la segunda edición ampliada.

Aparece el «Manifiesto» del Movimiento Cultural Neón, agrupación conformada por poetas de la Universidad Nacional de San Marcos: Leo Zelada, Carlos Oliva, Miguel Ildefonso, Héctor Ñaupari, Roberto Salazar, Paolo de Lima, Olga Saavedra, Milagros Salcedo, Mesías Evangelista y Juan Vega.

1992

El 5 de abril, Alberto Fujimori da un mensaje a la nación en el que anuncia la intervención del Congreso de la República, el Poder Judicial y el Ministerio Público,

evento conocido como el «autogolpe» de Estado. En ese mismo año, el Grupo Especial de Inteligencia del Perú (GEIN) realiza la captura de Abimael Guzmán y de otros dirigentes de Sendero Luminoso.

1993

Julio Noriega Bernuy (Áncash, 1956) publica la antología *Poesía quechua escrita en el Perú*, cuya versión ampliada aparece en 2016 con el título de *Poesía quechua en el Perú*, editada por el Ministerio de Cultura-Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco. En 1998 Noriega entregó también la edición trilingüe de *Pichka Harawikuna/Cinco poetas quechuas*, en la cual presenta a Dida Aguirre, Lily Flores, William Hurtado, Eduardo Ninamango y Porfirio Meneses.

La Biblioteca Nacional del Perú publica la *Antología general de la poesía peruana*, a cargo de Ricardo Silva-Santisteban.

1995

Aparece en México *El bosque de los huesos. Antología de la nueva poesía peruana (1963-1993)*, preparada por José Antonio Mazzotti y Miguel Ángel Zapata.

1996

Se publica *Canto villano*, recopilación de la obra poética de Blanca Varela, cuyo título nos remite a un poemario anterior.

1998

Aparece en Lima el grupo Inmanencia, integrado por Enrique Bernales, Florentino Díaz, Chrystian Zegarra y Carlos Villacorta. Publicaron *Inmanencia* (1998) e *Inmanencia: regreso a Ourobórea* (1999). En esta última edición, Arturo Gonzales se incorpora al colectivo.

2000

Se publica en Venezuela la antología *Hora Zero: la última vanguardia latinoamericana de poesía*, preparada por Tulio Mora. En 2016 aparece en Lima una versión revisada y ampliada de este libro, con el título de *Hora Zero. Infrarrealismo. La última vanguardia.* Mora presentó también en Lima, en 2009, *Hora Zero: los broches mayores del sonido.*

2001

Alejandro Toledo Manrique (Áncash, 1946) asume la presidencia del Perú, luego de que Valentín Paniagua, presidente del Congreso, llamara a elecciones debido a la escandalosa renuncia vía fax de Alberto Fujimori.

Mirko Lauer publica *9 libros vanguardistas*, que reúne poemarios de vanguardia peruanos publicados entre 1923 y 1929. Este mismo año presenta también *Antología de la poesía vanguardista peruana* y *La polémica del vanguardismo*.

2004

Ricardo González Vigil publica *Poesía peruana vanguardista.*

2005

Enrique Bernales y Carlos Villacorta publican en Guadalajara *Los relojes se han roto. Antología de poesía peruana de los 90*.

Aparece, con el sello de la UNAM, la antología *Caudal de piedra. Veinte poetas peruanos (1955-1971)*, con prólogo y selección de Julio Trujillo.

El Fondo de Cultura Económica de México publica *La mitad del cuerpo sonríe. Antología de la poesía peruana contemporánea*. El prólogo y la selección son de Víctor Manuel Mendiola.

2008

La editorial Lom de Chile publica *Fuego abierto. Antología de la poesía peruana*, preparada por Carmen Ollé.

2009

Con el sello de la Universidad de Antioquia, aparece en Colombia *Festivas formas. Poesía peruana contemporánea*, con prólogo y selección de Eduardo Espina.

2010

Ricardo González Vigil presenta *Poetas peruanas de antología*, que reúne una muestra de la obra de poetas en el Perú desde los tiempos coloniales hasta la actualidad.

Aparece *Poesía vanguardista peruana*, de Luis Fernando Chueca, que presenta en edición facsimilar algunos de los libros fundamentales de la vanguardia poética escritos en las décadas de 1920 y 1930. Se publica en Lima por el FCE la *Obra poética completa* de Magda Portal bajo la supervisión editorial de Daniel R. Reedy, autor de una biografía intelectual de la escritora y activista.

2011

Ollanta Humala Tasso (Lima, 1962) asume la presidencia tras vencer a Keiko Fujimori, candidata de Fuerza Popular.

2012

Carlos López Degregori, Luis Fernando Chueca, José Güich Rodríguez y Alejandro Susti publican *Espléndida iracundia. Antología consultada de la poesía peruana 1968-2008*.

César Itier, Luis Nieto Degregori y Jorge Vargas Prado publican el libro *Qosqo qhechwasimipi akllasqa rimaykuna/Antología quechua del Cusco*, en edición bilingüe.

2016

Paul Guillén edita la antología *Aguas móviles. Antología de poesía peruana (1978-2006).*

2017

Mauro Mamani publica *Sitio de la Tierra. Antología del vanguardismo literario andino*.

Lista de imágenes

Sobre los colaboradores

Gema Areta Marigó es catedrática de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Sevilla. Se doctoró en 1990 en Filología Hispánica con una tesis sobre «La poética de José María Eguren» (1993), maestro indiscutible de un determinado linaje poético peruano del que también publicó la antología *De «Simbólicas» a «Rondinelas»* (1992). Su capítulo «La poesía peruana: puntos de referencia» forma parte del Tomo III de la *Historia de la Literatura Hispanoamericana. Siglo XX* (2008). Entre sus últimas publicaciones se encuentran la compilación de estudios que ha coordinado bajo el título de *José Lezama Lima. La palabra extensiva* (2011), y de Virgilio Piñera sus *Ensayos selectos* (2015) y *Poesía* (2018). monluztrella@us.es

Violeta Barrientos Silva es bachiller en Lingüística y Literatura por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) y doctora en Estudios Hispánicos y Latinoamericanos por la Universidad París 8, con una tesis sobre la imagen del cuerpo en la poesía peruana del siglo XX. Es abogada y egresada de la maestría en Sociología Política por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM). Ha publicado, entre otros títulos de poesía, *El innombrable cuerpo del deseo* (1992), *El jardín de las delicias* (1995), *Tragic/ Comic* (2003). Es profesora en las maestrías de Género y Desarrollo de la UNMSM y en la PUCP, así como en la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP. Ha sido directora de varios proyectos internacionales relacionados con el género, la sexualidad y los derechos humanos. violetabarrientos@gmail.com

Eduardo Chirinos Arrieta (Lima, 1960-Missoula, Montana, 2016) fue conocido como poeta, ensayista, traductor y autor de cuentos para niños. Los últimos libros de poesía que publicó son *Breve historia de la música* (Premio Casa de América de Poesía, 2001), *Escrito en Missoula* (2003), *No tengo ruiseñores en el dedo* (2006), *Humo de incendios lejanos* (2009), *Mientras el lobo está* (XII Premio de Poesía Generación del 27, 2010), *35 lecciones de biología (y tres crónicas didácticas)* (2013), *Medicinas para quebrantamientos del halcón* (2014), *Harmonices Mundi* (2016) y *Naturaleza muerta con moscas* (2016). Como académico publicó *La morada del silencio* (1998), *Rosa*

Polipétala (Artefactos modernos en la poesía española de Vanguardia) (2002 y 2015), *Abrir en prosa* (2016), además de numerosos ensayos en revistas especializadas. Desde el año 2000 hasta 2016 fue profesor de Literatura Hispanoamericana y Española en la Universidad de Montana.

Luis Fernando Chueca estudió Literatura en la PUCP, donde también ha cursado estudios de maestría. En 2015 se doctoró en Literatura en la Universidad Católica de Chile con la tesis *Nación y violencia en la poesía peruana (1983-2014)*. Entre sus trabajos críticos más recientes están *Umbrales y márgenes. El poema en prosa en el Perú contemporáneo* (2010) y *Espléndida iracundia. Antología consultada de la poesía peruana 1968-2008* (2012), en coautoría con Carlos López Degregori, José Güich y Alejandro Susti; además de *Poesía vanguardista peruana* (2009). Ha publicado los poemarios *Rincones (Anatomía del tormento)* (1991), *Animales de la casa* (1996), *Ritos funerarios* (1998) y *Contemplación de los cuerpos* (2005). Se desempeña como profesor del Departamento de Humanidades de la PUCP y en la Universidad de Lima. lchueca@pucp.edu.pe

Paolo de Lima es doctor en Literatura por la Universidad de Ottawa (Canadá) y actualmente es catedrático en la maestría y doctorado de Literatura en la UNMSM, así como de Lengua y Literatura en la Universidad de Lima. En 2005 obtuvo el primer premio de ensayo de la Asociación Canadiense de Hispanistas. Es coeditor de los volúmenes *Hinostroza: Il miglior fabbro* (2011), *Oswaldo Reynoso: Los universos narrativos* (2013) y *En octubre no hay milagros: 50 años después* (2015); y autor de los estudios *La última cena*: *25 años después*. *Materiales para la historia de la poesía peruana* (2012) y *Poesía y guerra interna en el Perú (1980-1992)* (2013). Ensayos suyos han aparecido en revistas como *A contracorriente. A Journal on Social History and Literature in Latin America*, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* e *Inti*. *Revista de Literatura Hispánica*, entre otras. Ha publicado los poemarios *Cansancio* (1995 y 1998), *Mundo arcano* (2002) y *Silenciosa algarabía* (2009), reunidos en *Al vaivén fluctuante del verso* (2012). paolodelima@hotmail.com

Ana María Gazzolo estudió Literatura en la UNMSM y un posgrado en la Universidad de Florencia. En San Marcos obtuvo los grados de magíster en Escritura Creativa, con mención en Poesía, y de doctora en Literatura Peruana y Latinoamericana con la tesis *Raúl Deustua y la poética de lo oscuro*. Ha sido colaboradora de la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*, de Madrid, donde publicó estudios sobre literatura y arte. En el Perú ejerció el periodismo cultural y ha escrito para diversas revistas y periódicos. Ha publicado estudios sobre las obras de José María Arguedas, Javier Sologuren y Blanca Varela, entre otros; así como un volumen de traducción de poemas de Umberto Saba, *Casa y campo* y *Trieste y una mujer*, y los poemarios: *Contra tiempo y distancia* (1978), *Cabo de las tormentas* (1990), *Arte de la noche* (1997) y *Cuaderno de ultramar* (2004).

Actualmente, es profesora de Lengua y Literatura en la universidad Esan. anagazz@yahoo.es

Odi Gonzales Jiménez nació en Calca, Cusco. Es doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana, estudioso de la tradición oral quechua, poeta, traductor y profesor universitario en el Perú y Estados Unidos. En 1992, obtuvo el Premio Nacional de Poesía César Vallejo y el Premio de Poesía de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha publicado, entre otros, los libros de poesía *Valle Sagrado* (1993), *Almas en pena* (1998), *Tunupa/El libro de las sirenas* (2002), *La escuela de Cusco* (2005) y *Avenida sol/Greenwich Village* (2009). Asimismo, tiene los libros de investigación *El condenado o alma en pena en la tradición oral andina* (1995), *Takiparwa 22 poemas quechuas de KilkuWarak'a*. (2000), *Elegía Apu Inka Atawallpaman. Primer documento de la resistencia Inka (Siglo XVI)* (2014). Traducido al inglés por la poeta norteamericana Lynn Levin, el poemario *La Escuela de Cusco* acaba de ser publicado en Nueva York. Desde 2008 es profesor en la Universidad de Nueva York (NYU). og10@nyu.edu

Victoria Guerrero Peirano es escritora, profesora e investigadora. Doctora en Literatura por la Universidad de Boston y diplomada en Estudios de Género por la PUCP. En poesía ha publicado a dúo con el poeta chileno Raúl Zurita, *Zurita +Guerrero* (2014) y el compilatorio de su poesía con el título de *Documentos de barbarie (poesía 2002-2012)* (2013, Premio Pro Art PUCP, 2015) que comprende los libros: *El mar ese oscuro porvenir, Ya nadie incendia el mundo, Berlín* y *Cuadernos de quimioterapia*. Sus poemas, aparecidos en diversas antologías nacionales e internacionales, han sido traducidos al alemán, inglés, francés, portugués y finés. Ha sido invitada a numerosos festivales de poesía y ha publicado recientemente su novela corta *Un golpe de dados (novelita sentimental pequeño-burguesa)* (2015 y 2014). Actualmente es docente en la PUCP. victoria.guerrero@pucp.pe

Marta Ortiz Canseco es doctora por la Universidad Autónoma de Madrid. Ha trabajado como profesora asociada en la Universidad de Alcalá de Henares y actualmente es profesora adjunta en la Universidad Internacional de La Rioja. Ha sido curadora, junto con Esperanza López Parada y Paul Firbas, de la exposición «La biblioteca del Inca Garcilaso de la Vega, 1539-1616» en la Biblioteca Nacional de España (2016). Entre sus publicaciones destaca la edición del *Auto de la fe celebrado en Lima en 1639*, por Fernando de Montesinos (2016). Ha editado también el primer poemario de César Vallejo, *Los heraldos negros* (2009) y la antología *Poesía peruana 1921-1931: vanguardia + indigenismo + tradición* (2013). Ha colaborado con el profesor Efraín Kristal en la redacción de la entrada «Peruvian Poetry» para *The Princeton Encyclopedia of Poetry*

& Poetics (2012), y sus artículos se han publicado en diversas revistas científicas y volúmenes conjuntos. creusa3@yahoo.es

Andrés Piñeiro es licenciado en Filosofía por la UNMSM y magíster en Historia de la Filosofía por la misma universidad. Ha publicado los poemarios *Diotima de Mantinea* (1997) y *La colina de los muertos* (2017), así como la tesis con la que obtuvo su licenciatura, *Desventura de extramares. Conciencia desgarrada en la poética de Martín Adán* (2003) y el ensayo *La herética de Martín Adán. Cuestionamiento, alejamiento y confrontación con la tradición cristiana* (2017). También ha editado los libros *Martín Adán. Entrevistas* (2011) y *Martín Adán. Cartas escogidas* (2015). Ejerce la docencia en la Universidad Privada del Norte y en la Universidad de Lima. apineiro960@yahoo.com

Giovanna Pollarolo es magíster en Literatura Latinoamericana por la UNMSM y PhD en Español por la Universidad de Ottawa. Es autora de los poemarios *Huerto de los olivos* (1986), *Entre mujeres solas* (1991, 1995, 2000), *La ceremonia del adiós* (1997, 1998) y *Entre mujeres solas. Poesía reunida* (2013). En colaboración con Augusto Cabada escribió los guiones de las películas *La boca del lobo* y *Caídos del cielo*; con Enrique Moncloa, las adaptaciones de *No se lo digas a nadie* y *Pantaleón y las visitadoras*. En el año 2000 adaptó al cine *Tinta roja*, de Alberto Fuguet, y en 2003, *Ojos que no ven*. Ha publicado el libro de relatos *Atado de nervios* (1999) y las novelas *Dos veces por semana* (2008, 2015) y *Toda la culpa la tiene Mario* (2016). En el área de la investigación académica, ha publicado diversos artículos en revistas especializadas. Actualmente, es directora de la Maestría en Escritura Creativa de la PUCP y se desempeña como docente a tiempo completo en esta casa de estudios. pollarologiovanna@gmail.com

Luis Rebaza Soraluz es *reader* en Artes Visuales Latinoamericanas en el King's College de la Universidad de Londres. Trabaja interdisciplinariamente en las áreas de poesía, artes visuales, historia cultural y el *Fin de Siècle* hispanoamericano. Además de publicar poesía y relato, es autor de *La construcción de un artista peruano contemporáneo: poética e identidad nacional en las obras de Arguedas, Westphalen, Sologuren, Eielson, Salazar Bondy, Szyszlo y Varela* (2000) y *De ultramodernidades y sus contemporáneos* (2017). Editó tanto *Arte poética* (2004) y *Ceremonia comentada: Textos sobre arte, estética y cultura 1946-2005* (2010) de Eielson, como *Ceremonia comentada: otros textos pertinentes: 57 años de crítica a la obra visual de Jorge Eielson 1948-2005* (2013). Ha sido diseñador gráfico de la revista cultural *Cielo abierto*, dirigida por Javier Sologuren (1982-1985). En 2011 curó la exhibición *Emilio Adolfo Westphalen: «en el dominio del arte hay muchas moradas»*. luis.rebaza-soraluz@kcl.ac.uk

Fred Rohner es profesor del Departamento de Artes Escénicas de la PUCP y subdirector del Instituto de Etnomusicología de la misma universidad. Es doctor en Español por

la Universidad de Rennes 2 (Francia) y magíster en Filología Hispánica por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Madrid, España). Es autor de *Historia secreta del Perú* (2017), *Las tradiciones musicales de abajo del puente* (2017) y *La Guardia Vieja. El vals criollo y la formación de la ciudadanía en las clases populares* (2018), así como *Historia secreta del Perú 2. Por qué no somos una república* (2018). Junto con Gérard Borras ha dirigido la colección titulada *Grabaciones históricas de la música peruana*, en la que destacan *Montes y Manrique. Cien años de música peruana* y *La música en tiempos de Martín Chambi*. fredrohner@gmail.com

Ina Salazar nació en Lima y reside en París desde fines de 1978, donde ha cursado estudios de Letras Modernas y realizado un doctorado con una tesis sobre Emilio Adolfo Westphalen. Entre 1996 y 2011 se ha desempeñado como profesora titular de Literatura Hispanoamericana en la Sorbona. Actualmente es catedrática de Literatura Hispanoamericana en la ciudad de Caen (Francia). Su actividad como investigadora se centra en la poesía hispanoamericana moderna y contemporánea y más precisamente en la peruana. Entre otros trabajos, es autora de dos monografías: *La substancia humana de la poesía, aproximaciones a la obra poética de César Vallejo* (2016) y *La poesía ante la muerte de Dios, César Vallejo, Jorge Eduardo Eielson, Blanca Varela* (2015). Como poeta ha publicado últimamente *En las aguas de la noche* (2014). inamar@orange.fr

Víctor Vich es doctor en Literatura Hispanoamericana por la Georgetown University. Es autor de varios libros de crítica literaria entre los que destaca *Voces más allá de lo simbólico. Ensayos sobre poesía peruana* (2013). Editó, en Buenos Aires (2014), la antología titulada *Camino hacia una tierra socialista*, que reúne un conjunto de crónicas europeas escritas por César Vallejo. Ha sido profesor invitado en diversas universidades como Harvard, Berkeley y Madison en los EE.UU. En 2009 ganó la beca Guggenheim. Actualmente, es coordinador de la Maestría en Estudios Culturales de la PUCP y profesor de la Escuela Nacional de Bellas Artes en Lima. vvich@pucp.pe

Carlos Villacorta Gonzales es escritor y profesor de Literatura Latinoamericana en University of Maine. Ha publicado el libro *Poéticas de la ciudad. Lima en la poesía de los setenta (2017),* y coeditado la *Antología binacional de cuento/poesía Perú-Ecuador 1998-2008* (2009) y *Los relojes se han roto: Antología de poesía peruana de los noventa* (2005). Su investigación sobre poesía y narrativa latinoamericana contemporánea ha aparecido en diversas revistas como *Inti: Revista de Literatura Hispánica* y la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, entre otras. Ha publicado los poemarios *El grito* (2001), *Tríptico* (2003), *Ciudad Satélite* (2007) y *Materia oscura* (2017) y la novela *Alicia, esto es el capitalismo* (2014). Sus poemas y cuentos han aparecido en diversas antologías en español, inglés y francés. carlos.villacorta@maine.edu

Se termino de imprimir en los talleres gráficos de
ALEPH IMPRESIONES S.R.L
Jr. Risso 580 Lince
correo: ventas@alephimpresiones.net
Telefono : 6345000
Se utilizaron caracteres
Adobe Garamond Pro en 11 puntos
para el cuerpo del texto
abril 2019 Lima - Perú

Los seis volúmenes de la *Historia de las literaturas en el Perú* constituyen una propuesta de lectura crítica de la compleja historia y las múltiples tradiciones orales y letradas, entretejidas a lo largo de los siglos para formar la densa trama de la literatura del Perú. Escritos por reconocidos especialistas, los ensayos incluidos en estos volúmenes ofrecen un actualizado recorrido diacrónico de los procesos y géneros que han conformado tan singular literatura. La travesía conduce a espacios culturales inusitados, desafía la imaginación y fortalece la conciencia ciudadana de formar parte de una cultura admirable, heterogénea y maravillosa.

Raquel Chang-Rodríguez y Marcel Velázquez Castro

El presente volumen ofrece una mirada amplia y renovada de la poesía peruana, desde la fundación de su modernidad en la segunda década del siglo XX hasta la poesía escrita entre finales del XX e inicios del XXI. Para ello, este recorrido se inicia con José María Eguren y César Vallejo, nuestros poetas fundadores; continúa con los procesos del vanguardismo y el indigenismo de los años veinte, el desarrollo del surrealismo peruano y el estudio de la obra de Martín Adán, cuyos primeros textos se desarrollan en diálogo estrecho con las vanguardias, para proseguir con las promociones de poetas que aparecen hacia los años cuarenta, cincuenta y el nuevo proyecto modernizador iniciado en los años sesenta. En este proceso consideramos luego el auge de los colectivos poéticos —muy atentos a las relaciones entre estética e ideología entre las décadas de los años sesenta y ochenta— y su desdibujamiento a fines del siglo XX, la importancia de la perspectiva de género en la escritura de mujeres en los ochenta y las representaciones de la violencia política en la producción poética de las últimas décadas. El tomo se cierra con la revisión de producciones textuales que, desde sus vínculos con la oralidad, ponen en cuestión las concepciones habituales sobre la literatura y la poesía.

Giovanna Pollarolo y Luis Fernando Chueca





